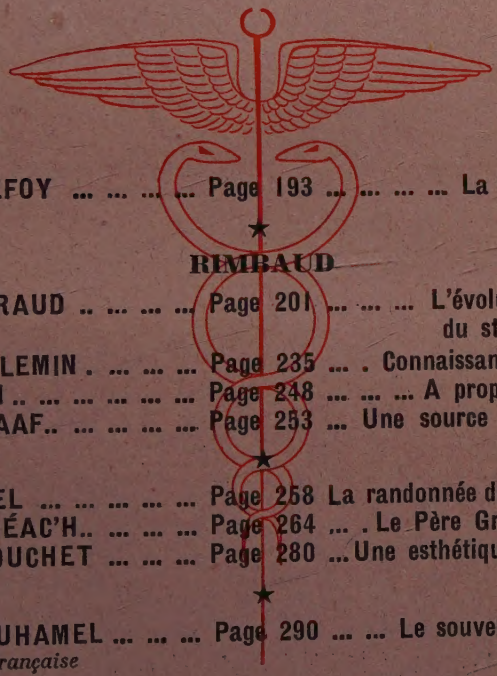
NUMÉRO 1094 — 1er Octobre 1954

MERCVRE DE FRANCE



YVES BONNEFOY ... ... Page 193 ... ... La Danse des Morts.

★

RIMBAUD

PIERRE GUIRAUD .. .. Page 201 ... ... L'évolution statistique du style de Rimbaud.
HENRI GUILLEMIN . ... Page 235 ... . Connaissance de Rimbaud.
ANDRÉ TIAN .. .. Page 248 ... ... A propos de Rimbaud.
D. A. de GRAAF.. ... ... Page 253 ... Une source du symbolisme.

★

GASTON PUEL ... ... Page 258 La randonnée de l'éclair, *poème.*
PHILIP O'CRÉAC'H.. ... ... Page 264 ... . Le Père Granpet, *nouvelle.*
MAX-POL FOUCHET ... ... Page 280 ...Une esthétique de la culture.

★

GEORGES DUHAMEL ... ... Page 290 ... ... Le souvenir de Colette.
de l'Académie française

MERCVRIALE

PIERRE MAC ORLAN, *de l'Académie Goncourt* : Le Mois de Paris, p. 292. — RAYMOND SCHWAB : Poésie, p. 295. — JEAN QUEVAL : Cinéma, p. 303. — RENÉ DUMESNIL : Musique, p. 309. — J.-F. ANGELLOZ : Lettres germaniques, p. 312. — JACQUES VALLETTE : Lettres anglo-saxonnes, p. 320. — ANDRÉ MIRAMBEL : Grèce, p. 328. — NINO FRANK : Italie, p. 338. — ROBERT LAULAN : Institut et Sociétés savantes, p. 342. — ACHILLE OUY : Philosophie, p. 345. — JACQUES LEVRON : Sociétés savantes de province, p. 352. — W. T. BANDY : Variétés, p. 359.

GAZETTE

LE
MERCVRE DE FRANCE

fondé en 1890 par Alfred Vallette

RÉDACTEUR EN CHEF : S. DE SACY

	France et Union Française	Étranger
Un an	1.800 fr.	2.300 fr.
6 mois	950 fr.	1.200 fr.

LE NUMÉRO : 180 fr.

26, RUE DE CONDÉ, PARIS (6e).
Tél. ODÉon 02-13 — R. C. Seine 80-493 — Chèques postaux 259-31 Paris.

Comptes rendus

Les ouvrages doivent être adressés impersonnellement à la revue. Les envois portant le nom d'un rédacteur sont considérés comme des hommages personnels, et la revue ne se regarde pas comme engagée à les signaler.

Exemplaires rognés

La revue peut être fournie rognée aux abonnés, sur simple demande faite soit au moment de l'abonnement, soit en cours d'abonnement. A défaut de cette demande, elle est envoyée non rognée.

Changements d'adresse

Toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de la dernière bande et de la somme de vingt francs en timbres.

Correspondants du « Mercvre » à l'étranger

Pour simplifier les formalités financières d'abonnement à l'étranger on peut s'adresser :

En Belgique : à l'Agence et messageries de la Presse, 14-22, rue du Persil, Bruxelles (un an : 330 francs belges, 6 mois : 170 francs belges, le numéro : 30 francs belges).

Au Brésil, à l'Agencia Francesa de Assinaturas, 28 Teofilo-Otoni 3e andar, Rio de Janeiro.

En Grèce, à la Librairie Kauffman, 28, rue du Stade, Athènes.

En Égypte, à la Librairie Au Papyrus, 10, rue Adly Pacha, le Caire.

Aux Pays-Bas (représentation exclusive), Éditions Françaises d'Amsterdam, Herengracht 477, Amsterdam.

En Suisse (représentation exclusive), Agence de vente des Éditions Françaises d'Amsterdam, 6, chemin des Sorbiers, Lausanne (un an : 29 francs suisses, 6 mois : 15 francs suisses, le no : 2,25 francs suisses).

LA DANSE DES MORTS DE LA CHAISE-DIEU

par YVES BONNEFOY

N. D. L. R. — Les photographies que voici, et leur commentaire, sont le fragment d'un ouvrage à paraître (1), *intitulé* Peintures murales de la France gothique. *Il y a des arts encore inconnus. Notre peinture murale des XIII^e^, XIV^e^ et XV^e^ siècles est de ceux-là. C'est qu'elle n'a jamais, jusqu'à présent, été proposée à l'attention des critiques par de bonnes photographies. Mais c'est aussi qu'elle souffre d'un jugement, aussi peu exact que répété. L'église gothique, a-t-on dit, est l'ennemie de la peinture murale. L'étroitesse des parois, le rayonnement des vitraux y ont presque interdit cet art naguère si important. Il n'est pas vrai cependant que les édifices du XIV^e^ siècle ou du XV^e^ aient tous refusé la décoration murale. Hors des grandes cathédrales et des saintes chapelles, l'antique tradition de peindre s'est maintenue. Et les demeures seigneuriales, au XIV^e^ siècle surtout, s'enrichirent d'une décoration de nature profane, dont l'art fut très élevé. Beaucoup a été détruit. C'est l'habitude française. Mais d'assez nombreux édifices conservent encore aujourd'hui des fragments de leurs peintures. Au nombre de ces œuvres, qui sont parfois des chefs-d'œuvre, les peintures de la crypte de l'église de Saint-Amand-de-Boixe, celles de Saint-Geniès, celles de la tour de la Garderobe, à Avignon, celles des chapelles Saint-Léger, de la Collégiale de Beaune, et Ferry-de-Cluny à Saint-Lazare d'Autun, celles de la cathédrale du Puy (les* Arts libéraux, *qui seront illustres) ou de Piquecos. Quant au plus noble et au plus grave de cet art, il est sans doute à la Chaise-Dieu.*

(1) En octobre, aux Éditions Paul Hartmann.

LA CHAISE-DIEU. — LE LABOUREUR. Photo P. Dev

DANS l'église abbatiale, le « lieu austère ». Sur le mur de clôture du chœur, au nord, à trois mètres au-dessus du sol, la *Danse des Morts* forme une seule bande de vingt-six mètres que deux piliers divisent en trois parties. Le passage est humide, obscur. On a utilisé un mortier dans lequel des parcelles de feldspath brillent. Un fond rougeâtre, un sol ocre, les vivants et les morts produits d'un même trait noir, vaguement coloré peut-être, en teintes plates, du jaune, des ossements. Ainsi soixante-cinq personnages, dont plusieurs ont disparu, menaient ou suivaient le branle. Adam et Ève, auteurs du péché et de la mort, y figuraient les premiers. Les vifs, du pape au laboureur, sont toutes les espèces sociales dans l'égalité de leur sort. Les morts sont les cadavres séchés. Mais je renvoie aux travaux d'Émile Mâle, ou de Giron, pour la description des peintures. Et je ne déciderai pas si, oui ou non, hommes et femmes y sont mêlés. D'ailleurs la *Danse* n'est qu'une ébauche. Sur le trait qui se cherche encore, les couleurs prévues ne sont pas couchées. Inachèvement qui vaut à cette œuvre unique de n'être pas restaurée, de ne pouvoir l'être. Partielle et définitive, elle est à l'image du destin. Toutes ces formes vacantes, désertes de leurs couleurs, enrichies de détails exacts et dépourvues d'autres nécessaires, décrivent l'emporté et le bref de la condition humaine. Les morts multiplient ce sens. Ils viennent prendre les vifs et pourtant ils ne sont pas *d'autres morts*, délégués par les ombres, mais le vif lui-même, son double, ce qu'il sera. Le squelette, tel que l'ont représenté les *Danses* tardives, n'est qu'une caricature de l'homme. Il n'est pas l'expression de la mort, mais des aspects bas de la vie. Aussi bien son emploi dans l'art est-il pauvre, bientôt vulgaire. Les corps séchés de la Chaise-Dieu, criants, aigus, déréglés, maigreur plus probante que l'os, sont d'une intensité bien plus grande. Ils ne sont plus la vie parodique, mais l'obscure. Ou plutôt ils fondent la parodie sur des étages funestes, qui en corrompent l'esprit. Ces coquetteries déhanchées, ces mines, ces petits rires ont une signification de ténèbres. Ils obligent la vie à déclarer son néant. Par leurs raccourcis abrupts, vraies convulsions de la forme, les morts s'écartent d'ailleurs très profondément de l'espèce; ils deviennent larve ou fossile, ils prennent même des aspects catastro-

LA CHAISE-DIEU. —

Photo P. Devinoy

ET LE MÉNESTREL.

phiques que la vie n'a jamais connus. Leurs bras se courbent comme des pinces, leurs jambes ne sont plus que des pattes grêles, leur tête, une ove stérile... Et l'absolu du contour, qui mêle mort et linceul, restitue la silhouette humaine aux vieilles pulsions rapaces, et aux conflits primordiaux.

La pierre ajoute aux morts sa lumière de cave, les couvre de grumeaux et de crevasses ; elle semble apporter aux vifs le matériau de leur nuit. Sur le fond louche du mur, sorte de crépuscule, ceux-ci laissent paraître une singulière panique, lente, presque immobile. C'est en eux, ramassés dans le silence et le froid, qu'on sent le mieux l'inégalité de l'œuvre. Elle est due à l'interruption du travail, qui s'est produite quand le peintre en était encore à préciser son dessin. Et simplement il avait jeté sur le mur la coloration générale (à la détrempe), et il cherchait le trait exact. Certaines figures sont bien venues. D'autres sont restées gauches. Le *Cordelier* est une réussite. Dans ces corps parfois allongés (mais le XIV^e^ siècle en Auvergne a déjà utilisé ce canon), Lemoisne a cru reconnaître une influence de Riom et des artistes protégés par le Duc de Berry. Cette hypothèse a l'avantage de rattacher la *Danse macabre* moins à l'esprit chrétien qu'à l'art profane, et très profondément à la sensualité de l'époque. Œuvre redoutable, a-t-on dit. La Chaise-Dieu n'est pas édifiante. Elle n'est pas un *Ars moriendi*. Elle est au-delà de l'espoir, du salut, de la rédemption, et affirmant cyniquement les vieux thèmes que le Christ avait écartés, elle retrouve le pessimisme du Bas-Empire, mais avec l'allégresse du voyou. Il y a du graffiti sur ce mur nocturne. Un signe bref et brutal, plein de sarcasme et d'angoisse. Les convictions les plus fortes, qui avaient mené de grands siècles, y sont moquées et se défont.

ARTHUR RIMBAUD

Photo J. Roubier

Gouache de Fantin-Latour.

L'ÉVOLUTION STATISTIQUE DU STYLE DE RIMBAUD

ET LE PROBLÈME DES *ILLUMINATIONS*

par PIERRE GUIRAUD

« You seem very clever at explaining words, Sir », said Alice. « Would you kindly tell me the meaning of the poem called *Jabberwocky*. »
« Let us hear it », said Humpty-Dumpty. « I can explain all the poems that were invented—and a good many that haven't been invented just yet. »

Une tradition, jusqu'à ces derniers temps unanime, veut qu'*Une Saison en Enfer* soit la dernière œuvre de Rimbaud, un adieu dramatique à la littérature au terme d'un destin fabuleux — la clef de cette hagiographie, de ce « mythe » que M. Etiemble dénonçait récemment.

C'est M. de Bouillane de Lacoste qui, le premier, aura eu le mérite de nous arracher aux séductions d'un sabordement pathétique du Bateau Ivre. On connaît la thèse : *Les Illuminations* et non *Une Saison en Enfer* sont la dernière œuvre de Rimbaud. On avait relevé qu'aucune Illumination n'est citée dans *Une Saison* à côté des poèmes de 1872, et, tout en contestant généralement la valeur de son témoignage, que Verlaine date notre texte des années 73-75. On savait que l'édition d'*Une Saison* n'avait pas été brûlée, comme on l'avait dit, mais abandonnée chez l'éditeur, faute d'argent selon toute vraisemblance.

Ces remarques ont permis à M. de Bouillane de Lacoste de reprendre le problème sur la base d'un examen graphologique. Ses conclusions ne laissent aucun doute : le manuscrit des *Illuminations* date de 1874-75; et l'auteur en déduit, non sans raison, que l'œuvre est postérieure à *Une Saison en Enfer*.

La date de la graphie est évidemment indépendante de celle de l'œuvre; mais en regard des témoignages et des arguments sur lesquelles elle s'appuie, la thèse emporte la conviction. Elle n'arrive pas cependant à réduire un certain nombre de contradictions dans le détail.

Elle écarte le témoignage de Delahaye, ami d'enfance de Rimbaud, qui date le texte de 1872-73 et se souvient même de poèmes en prose antérieurs au départ pour Paris.

En invoquant Verlaine elle veut ignorer qu'il réclamait en 1872 des « vers et des poèmes en prose » laissés à Paris par Rimbaud; que ce dernier dans une lettre de 1873 à Delahaye demande « des fraguemants en prose » restés entre les mains de Verlaine; que le texte enfin, — aussi bien par la forme que par le fond, témoigne sur plus d'un point d'une date antérieure à la *Saison*. Au milieu de ces doutes des recherches sur la forme poétique (1) me suggéraient l'idée d'une œuvre composite, de poèmes appartenant à des époques, des thèmes d'inspiration et un vocabulaire différents; c'est l'hypothèse que j'ai voulu vérifier ici à partir d'une analyse statistique du style.

Cette étude m'a rapidement imposé une interprétation et une explication d'un texte dont l'obscurité m'avait jusqu'ici arrêté. *Une Saison en Enfer* m'apparut alors moins comme un adieu à la littérature que la liquidation d'une expérience, — l'esthétique du « Voyant » et le « ménage » avec Verlaine. *Les Illuminations* pour une part sont le récit de cette aventure, pour l'autre une œuvre nouvelle, correspondant à une période nouvelle et à une esthétique nouvelle déjà en germe dans la *Saison*.

I. — LES DONNEES STATISTIQUES

Il est relativement simple de distinguer deux textes à partir d'une comparaison statistique de leurs caractères grammaticaux, — par exemple, il apparaît immédiatement que *Les Illuminations* sont indépendantes des poèmes de 1872, dits « Illuminations en vers ». La chronologie est beaucoup plus difficile à établir, surtout ici où nous ne possédons pas de textes datés postérieurs à *Une Saison*. La difficulté s'accroît lorsqu'il s'agit de distinguer des textes très

(1) P. Guiraud : *Les Caractères Statistiques du Vocabulaire*, P. U. F., 1953 et *Langage et Versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Klincksieck, 1953.

courts, — non plus l'ensemble des *Illuminations* mais chaque poème; dans un texte de vingt ou trente mots, en effet, la fréquence des caractères stylistiques est soumise à des variations qui en rendent l'interprétation conjecturale. Enfin la nécessité d'adopter une méthode d'analyse simple et facilement vérifiable pour un lecteur non mathématicien vient compliquer encore le problème.

Cependant, parmi l'ensemble des caractères grammaticaux (fréquence des parties du discours, emploi des conjonctions, etc.) qui définissent le style de Rimbaud, deux évoluent chronologiquement d'une façon régulière et particulièrement significative : la longueur des mots et la qualification du substantif.

Chez Rimbaud, en effet, la longueur moyenne du mot (comptée en nombre de syllabes) augmente régulièrement depuis les premiers poèmes jusqu'à *Une Saison en Enfer*. La qualification du substantif évolue d'une façon non moins caractéristique : on relève dans les premières œuvres une grande fréquence de l'adjectif qualificatif, mais petit à petit cette construction est remplacée par un complément du nom du type : « frisson de volet », « austérité des vierges », etc.; il en résulte que plus la fréquence du complément de nom augmente, plus celle de l'adjectif qualificatif diminue, et que si on divise la première par la seconde on obtient un indice qui augmente régulièrement des premiers poèmes à la *Saison;* dans un texte du type :

Le mouvement de lacet sur la berge des chutes du fleuve,
Le gouffre à l'étambot,
La célérité de la rampe,
L'énorme passade du courant,
Mènent par les lumières inouïes
Et la nouveauté chimique
Les voyageurs entourés des trombes du val
Et du strom

(*Les Illuminations :* « Mouvement ».)

l'adjectif et le verbe sont pratiquement absents, remplacés par des compléments du nom, cependant que les mots de trois et quatre syllabes se multiplient.

Nous avons donc deux caractéristiques : un *indice sémantique* ou la longueur moyenne du mot (2), et un *indice syn-*

(2) On a pris les seuls mots forts : substantifs, verbes, adjectifs qualificatifs et adverbes. La finale muette n'est pas comptée comme syllabe

taxique ou rapport du nombre de compléments de nom au nombre d'adjectifs qualificatifs. Ces deux indices donnent la position de chaque poème ou groupe de poèmes sur un graphique.

Le poème *Phrases* par exemple, dans lequel la longueur moyenne du mot fort est de 1.74 syllabe et le rapport complément de nom sur adjectif qualificatif de 1.15 se situe au point d'intersection de l'horizontale perpendiculaire à l'indice sémantique au niveau 1.74 et de la verticale perpendiculaire à l'indice syntaxique au niveau 1.15.

A partir des indices de chaque poème (cf. appendice), on dressera un graphique de l'ensemble des œuvres de Rimbaud (cf. p. 216 et 217).

Pour plus de clarté nous pouvons porter ces résultats sur un graphique annexe où ne figurent que la moyenne et l'écart-type de six séries groupant les textes par ordre chronologique.

Statistiquement en effet un tel groupe est défini par deux paramètres : la moyenne et l'écart-type. La notion de moyenne est simple; pour le lecteur non mathématicien précisons comment on calcule l'écart-type qui mesure la dispersion autour de la moyenne.

Soit les 7 poèmes de 1869 début 1870 :

	Indice sémant.	*Écart de la moy.*	*Indice syntax.*	*Écart de la moy.*
— Les Etrennes des Orphelins (50 vers)	1.64 syl.	+ 6	0.20	— 1
— Soleil et Chair (50 v.)	1.60 —	+ 2	0.38	+ 17
— Le Forgeron (50 v.)	1.57 —	+ 1	0.29	+ 8
— A la Musique	1.65 —	+ 7	0.35	+ 14
— Première Soirée	1.63 —	+ 5	0.08	— 13
— Les Réparties de Nina	1.54 —	— 4	0.14	— 7
— Les Effarés	1.46 —	— 12	0.13	— 8
Moyenne	1.58 —		0.21	
Dispersion	± 0.065 —		± 0.12	

La moyenne est établie à partir de la somme des indices individuels; et dans le cas présent il a été tenu compte de la longueur des textes.

L'indice de chaque texte s'écarte de la moyenne; la somme

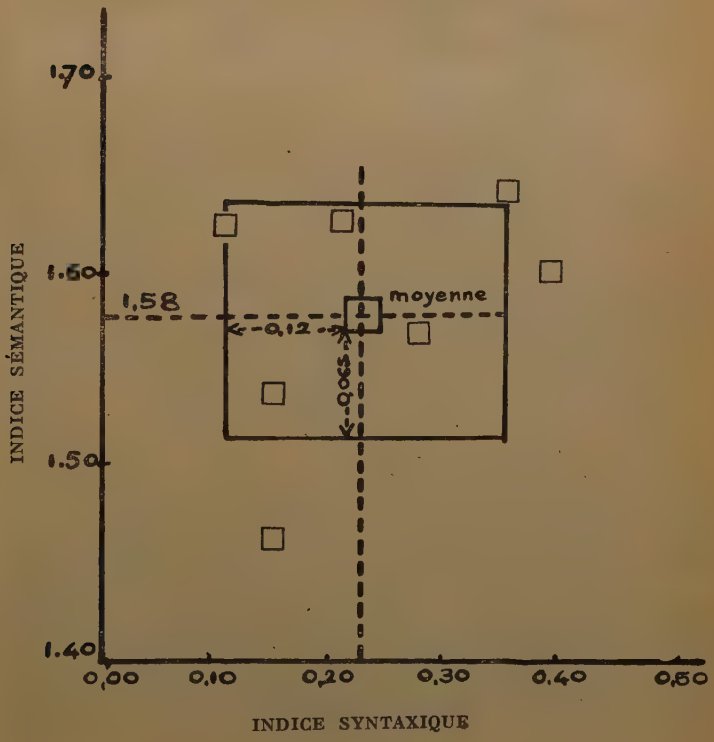
même lorsqu'elle n'est pas élidée. Ainsi la phrase : « le mouvement de lacet de la berge des chutes du fleuve » comporte 1 mot de 3 syllabes, 1 de 2 et 3 de 1 syllabe, soit une moyenne de 1,6 syllabe par mot.

des carrés de ces écarts nous donne l'écart-type qu'on obtient à partir de la formule

$$s = \sqrt{\frac{S\,(x - \bar{x})^2}{N - 1}}$$

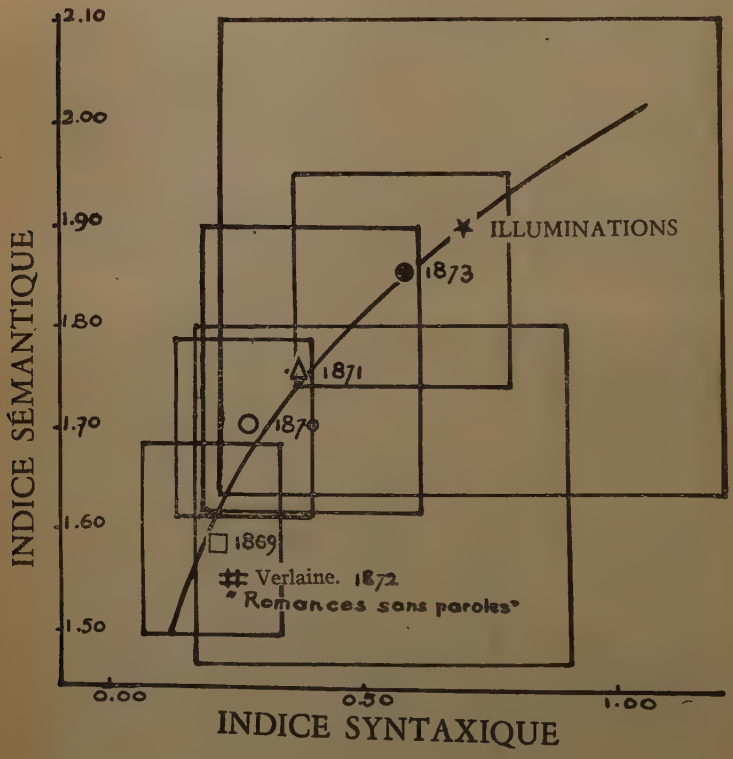
c'est-à-dire qu'on élève les écarts au carré, qu'on fait la somme de ces carrés, qu'on divise cette somme par le nombre total des écarts moins un (ici 7 poèmes moins 1) et qu'on extrait la racine carrée de ce quotient; théoriquement l'écart-type ainsi obtenu englobe les 2/3 du groupe.

Sur le graphique on porte la moyenne autour de laquelle on trace un rectangle dont les côtés sont définis par l'écart-type sémantique et l'écart-type syntaxique. On remarquera que dans le cas présent 5 des 7 poèmes étudiés sont bien situés à l'intérieur de ce rectangle.



Le rectangle mesure donc la dispersion : plus il est petit, plus les textes forment un groupe homogène et inversement.

Voici maintenant un graphique de la moyenne et de la dispersion pour nos six groupes.



Ce schéma impose immédiatement un certain nombre de constatations :

1° Le critère adopté met en évidence une évolution progressive du style : la moyenne pour les différents groupes se trouve placée sur une courbe régulière. Notons cependant l'affaissement de l'indice sémantique pour les poèmes de 1872. Le vocabulaire de Rimbaud s'enrichit progressivement, mais en 1872, cependant que la syntaxe continue à évoluer normalement, le vocabulaire régresse, il s'allège et se sim-

plifie. Ce caractère n'est pas nécessairement lié à la forme : les octosyllabes de 1870-71 ont un indice sémantique élevé. Il faut voir ici, — presque sans aucun doute — l'influence de Verlaine.

La position sur le graphique des *Romances sans paroles* est très caractéristique, et le devient plus encore si on ne considère que les plus « verlainiens » des poèmes de 1872, car le groupe est assez peu homogène; stylistiquement des textes comme *Comédie de la Soif, Chanson de la plus Haute Tour, Bonne pensée du Matin, Entends comme brâme, O Saisons, O Châteaux* se situent exactement dans l'aire des *Romances sans paroles.* Dans le domaine de la versification et de l'inspiration les points communs sont non moins évidents; et il n'est pas inutile de rappeler, avec M. de Bouillane de Lacoste, que l'influence de Verlaine sur Rimbaud s'est manifestée durant cette période jusque dans l'écriture, au point que des contemporains et des familiers ont pu s'y tromper.

Car il s'agit bien d'une influence de Verlaine; l'histoire des rapports de Verlaine et de Rimbaud sur le plan littéraire et esthétique reste à faire, mais il semble bien que le rôle du premier ait été prépondérant. Ainsi s'expliquerait cette régression anormale dans l'évolution du style de Rimbaud, et d'autant plus intéressante qu'on la retrouve dans un certain nombre d'*Illuminations.*

On remarquera par contre que la prose des *Déserts de l'Amour* (vraisemblablement de 1872) se situe sur la courbe de l'évolution stylistique.

2° Il n'est pas possible de confondre les poèmes de 1872 (Les Illuminations dites en vers) avec *Les Illuminations.* Relevons en passant que les deux poèmes en vers libres, *Marine* N° 25 et *Mouvement* N° 42, se situent parmi *Les Illuminations* et hors de la zone de dispersion des poèmes de 1872.

3° *Les Illuminations* considérées dans leur ensemble ont leur centre après *Une Saison en Enfer,* ceci en admettant que le style ait continué son évolution après 1873, ce qui est malheureusement invérifiable puisque nous ne possédons pas de textes datés au delà de cette période.

4° La dispersion (le rectangle qui entoure la moyenne) varie; les poèmes de 1872, par exemple, sont plus dispersés que les passages d'*Une Saison;* il y a dans ce dernier cas une plus grande unité de style qui tient à l'unité du thème

et de l'inspiration. Quant à la dispersion des *Illuminations* elle est tout à fait anormale, si on se reporte à la table I p. 205, on voit qu'elles se dispersent sur une surface quatre fois plus grande que tout le reste de l'œuvre réuni. C'est-à-dire qu'il n'y a aucune unité dans le groupe; ce qui suggère naturellement que les différents poèmes ont été écrits à des époques et sous le coup d'inspirations différentes.

Il apparaît en même temps que si l'ensemble a son centre au delà de 1873, un certain nombre de poèmes se trouvent situés dans les zones de dispersion de 1872 et de 1873.

On peut donc conclure que *Les Illuminations* sont indépendantes des poèmes de 1872 et dans leur ensemble postérieures à *Une Saison en Enfer* (1873); cela me paraît à peu près certain. Qu'un certain nombre cependant ont été écrites avant *Une Saison;* cela me paraît infiniment probable.

La datation de chaque poème pris séparément est beaucoup plus délicate, mais la fragilité des hypothèses de détail qui vont suivre, les objections qu'elles ne manqueront pas de soulever ne sauraient infirmer en rien cette première conclusion.

II. — LE SUBSTRAT HISTORICO-LITTERAIRE

L'analyse qui précède suggère une chronologie des différentes *Illuminations,* mais notre critère n'a de valeur que dans l'ensemble et pour des textes ou des groupes de textes assez longs, et la plupart des poèmes en question sont courts, certains ne dépassent pas vingt mots. Le fait que *Phrases* se trouve placé à côté du *Bateau Ivre* ne prouve pas qu'ils soient contemporains; tout au plus peut-on dire que dans une surface donnée la majeure partie des textes appartient à cette surface.

Compte tenu de sa valeur approximative notre graphique présente cependant une allure remarquable :

En effet, les poèmes situés dans l'aire stylistique de 1872-1873 nous décrivent l'histoire d'un couple pauvre dans les brumes et les fumées de villes nordiques.

Les autres sont tous des poèmes du bonheur; dans la partie supérieure de la courbe se groupent des poèmes abstraits qui racontent l'histoire d'un bonheur spirituel; dans la partie inférieure des poèmes concrets décrivant des villes splendides, des nuits d'été, des féeries marines.

Or ces indications sont vérifiées par les données biographiques qui nous permettent de distinguer trois périodes :

1° La période du « Voyant » qui correspond au début de l'aventure avec Verlaine, sur les routes belges et à Londres durant l'été 1872 et le début de l'hiver 1872-73. De cette période datent les poèmes de 1872 contemporains des *Romances sans paroles* de Verlaine.

2° La période du « Damné », — brouille puis rupture du « drôle de ménage » consommée par *Une Saison en Enfer.*

3° Une période mal connue où Rimbaud ayant surmonté la crise inaugure une nouvelle vie vraisemblablement heureuse, — au moins pour un temps. Nous dirons pour la commodité de l'exposé : la période du « Génie ».

Or ces données biographiques sont vérifiées par l'analyse du style d'une part, et de l'autre par le contenu même de l'œuvre.

Les Illuminations dans leur ensemble permettent en effet de distinguer deux groupes de textes : d'une part des poèmes autobiographiques, d'autre part des poèmes descriptifs qui ont pour thèmes des souvenirs. Les deux séries, — disons « Vies » et « Mémoire », évoluent parallèlement et se répartissent en trois périodes :

A — Avant *Une Saison en Enfer.*
A′ — Autour d'*Une Saison en Enfer.*
B — Au delà d'*Une Saison en Enfer.*

A. « Des Orphelins Fiancés. »

Toute une série de textes placés dans l'aire stylistique 1872-1873 nous raconte l'histoire d'un couple.

Dans *Phrases* (p. 82-84) (3) nous voyons « deux enfants fidèles », « gais » et « forts », liés par « une claire sympathie » dont on retrouve l'écho plaintif chez Verlaine :

> *Soyons deux enfants, soyons deux jeunes filles*
> *Eprises de rien et de tout étonnées.*
> (*Romances sans Paroles,* IV.)

Ici c'est une « camarade, mendiante, enfant monstre! » La scène se passe « en juillet » et vraisemblablement le 14 juillet :

(3) La page est celle de l'édition de H. de Bouillane de Lacoste au Mercure de France.

Pendant que les fonds publics s'écoulent en fêtes de fraternité, il sonne une cloche de feu rose dans les nuages.

Cette cloche de feu rose dans les nuages, ces fonds publics s'écoulant en fêtes de fraternité, c'est un feu d'artifice de 14 juillet qui rapproché des « fleurs rouies », de « la bruine des canaux par les champs » désigne une ville du nord de la France.

Or le 14 juillet 1872 le couple venait de quitter Paris et gagnait la Belgique à pied; il se trouvait ce jour-là très vraisemblablement à Arras ou à Charleville. Il pourrait s'agir aussi du 21 juillet, fête nationale belge, à Bruxelles.

Le 14 juillet 1873 Rimbaud est à Bruxelles blessé, et d'ailleurs la rupture est consommée; le 14 juillet 1874 il est à Londres avec G. Nouveau. Juillet 1872 est donc la seule date qu'on puisse fixer pour ce texte, et cela en conformité avec l'évolution stylistique.

On retrouve ces canaux brumeux, ces clochers, cette atmosphère de fête publique dans *Les Ponts* (p. 87-88).

Ouvriers (p. 85-86) et *Métropolitain* (p. 107-108) nous décrivent le même couple « d'indigents absurdes », de « jeunes familles qui s'alimentent chez les fruitiers » (4); mais la scène se passe en hiver « par une chaude matinée de février » (*Ouvriers*), parmi « un désert de bitume » dans « la plus sinistre fumée noire que puisse faire l'Océan en deuil » (*Métropolitain*) (5).

Ouvriers est encore plus caractéristique puisqu'il atteste l'ennui du séjour britannique et l'intention de quitter Londres, réalisée en avril 1873 :

Non! nous ne passerons pas l'été dans cet avare pays où nous ne serons jamais que des orphelins fiancés.

Ces quatre textes me paraissent donc pouvoir être datés :

Phrases, juillet 1872 à Arras, Charleville ou Bruxelles.

Les Ponts, même date ou peut-être hiver 1873.

Ouvriers, février 1873 à Londres.

Métropolitain, hiver 1873 à Londres.

(4) Verlaine évoquera plus tard cette bohème londonienne : « A Londres, quand la dèche était pire, on mangeait à la maison. Ce jour-là c'était à moi d'aller aux provisions. J'y vais. J'en reviens rapportant d'une main un hareng, de l'autre une bouteille d'huile. » Cité in éd. de La Pléiade.

(5) Ce dernier texte est lié par un rappel caractéristique à *Comédie de la Soif* (poème de 72),

Il y a des auberges qui pour toujours n'ouvrent déjà plus (Métropolitain)
Jamais l'auberge verte ne peut bien m'être ouverte (Comédie de la Soif, 1872)

thème du souvenir comme on le verra.

Antérieurement encore à ce groupe et datant des premiers temps de la rencontre on pourrait peut-être placer :

Royauté (p. 78) qui décrit « un homme et une femme superbes » qui s'avancent « du côté des jardins de palmes » ; et *Veillées* (p. 96-97) :

C'est l'ami ni ardent ni faible. L'Ami.
C'est l'aimée ni tourmentante ni tourmentée. L'Aimée.
L'Air et le monde point recherchés. La vie.

Mais par le style ce dernier texte pourrait être postérieur à *Une Saison* et faire allusion à une autre amitié?

A' « Drôle de ménage. »

Viennent ensuite une série de textes, toujours autobiographiques, mais qui aussi bien par la forme que par le fond semblent plus tardifs; ils se rattachent à *Une Saison* dont ils sont contemporains ou légèrement postérieurs. — Ce sont *Ville, Vagabonds, Angoisse, Vies,* peut-être *Dévotion* et *Villes II.*

Vagabonds (p. 92) qui est une paraphrase de *l'Epoux Infernal* (*Une Saison*) consacre la rupture; et, comme le remarque H. de Bouillane de Lacoste, la rappelle à un passé révolu :

Pitoyable frère, que d'atroces veillées je lui dus.

Le texte pourrait bien être de fin 1873 ou même postérieur.

Ville (p. 88) rappelle un « amour désespéré », « un joli crime piaulant dans la boue de la rue » ; mais ils ne sont pas présents, ce ne sont que « des spectres nouveaux », — et on verra plus loin la valeur de cet adjectif. Aussi le « citoyen point trop mécontent de (cette) métropole moderne » qui est bien Londres dans « l'épaisse et éternelle fumée de charbon », est vraisemblablement le Rimbaud du séjour à Londres de 1874.

A ces deux textes on pourrait rattacher *Villes II* (p. 93) : il s'agit bien en partie d'une « splendide ville », mais en partie seulement car on reconnaît Londres, et un Londres hivernal sous un « ciel immuablement gris » et « la neige éternelle du sol ».

Angoisse (p. 106) semble contemporain de la *Saison* et pourrait même être la source de *Nuit d'Enfer* (*Une Saison*); même idée, même ton. Les deux textes qui datent de

la rupture et de l'enfer du « drôle de ménage », laissent percer comme une sorte d'espoir, un instant entrevu :

J'ai entrevu la conversion au bien et au bonheur, le salut. Puis-je décrire la vision? L'air de l'enfer ne souffre pas les hymnes! C'étaient des millions de créatures charmantes, un suave concert spirituel, la force, la paix, les nobles ambitions, que sais-je?

(*Une Saison en Enfer : Nuit d'Enfer.*)

et dans *Angoisse :*

Se peut-il qu'Elle me fasse pardonner les ambitions continuellement écrasées, et qu'une fin aisée répare les âges d'indigence, — qu'un jour de succès nous endorme sur la honte de notre inhabileté fatale.

(O Palmes! diamants! — Amour! force — plus haut que toutes joies et gloires! etc...

(*Angoisse*, p. 106.)

Dévotion (p. 129-130) est très hermétique; je le rattacherais volontiers, faute de mieux, au drame de Bruxelles; c'est une prière qui pourrait avoir pour siège un hôpital belge en été :

A ma sœur Louise Vanaen de Voringhen : — sa cornette bleue tournée vers le Nord.

Baou — l'herbe d'été bourdonnante et puante, — pour la fièvre des mères et des enfants.

A Lulu, — démon qui a conservé un goût pour les oratoires du temps des Amies pourrait être un rappel de Verlaine.

Tout ceci reste une interprétation conjecturale et le texte pourrait bien être plus tardif.

A l'adolescent que je fus indiquerait une date postérieure à la crise.

Vies (p. 75-76) se rattache à ce groupe, car il est contemporain d'*Une Saison :*

Je suis un inventeur bien autrement méritant que ceux qui m'ont précédé, un musicien même qui ai trouvé quelque chose comme la clé de l'amour.

(*Vies.*)

et dans l'*Epoux Infernal* (*Une Saison*) :

Je n'aime pas les femmes, l'amour est à réinventer, on le sait.

Tout le paragraphe III de *Vies* est une paraphrase de l'*Alchime du Verbe* (*Une Saison*) :

J'ai connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine... Il ne faut même plus songer à cela, je suis réellement d'outre tombe et pas de commissions.

(*Vies.*)

Et le paragraphe II :

A présent gentilhomme d'une aigre campagne au ciel sobre, j'essaie de m'émouvoir au souvenir de l'enfance mendiante, de l'apprentissage ou de l'arrivée en sabots, des polémiques, des cinq ou six veuvages, et quelques noces où ma forte tête m'empêcha de monter au diapason des camarades. Je ne regrette pas ma vieille part de gaîté divine : l'air sobre de cette aigre campagne alimente fort activement mon atroce scepticisme.

(*Vies.*)

Pas un mot qui ne soit un commentaire des séjours à Paris de 72 et daté de Roche du printemps ou de l'été 1873.

A ce groupe on pourrait rattacher, — faute de mieux, *Démocratie* et *H.*

Démocratie (p. 131) décrit dans un ton violent et révolté le débarquement des blancs dans un pays colonial, c'est un thème que nous retrouvons à la fois dans *Qu'est-ce pour nous mon cœur* (1872) et dans *Mauvais Sang* (*Une Saison*).

H est un des textes les plus hermétiques et aussi un des plus pessimistes et des plus noirs de toutes *Les Illuminations :* c'est pourquoi on pourrait le rattacher à cette période. Par l'évolution du vocabulaire ces deux textes semblent en réalité plus tardifs, mais ils sont si courts que les déviations stylistiques perdent leur signification et par le thème ils appartiennent bien à la période du « Damné ».

Ceci termine la série des poèmes auto-biographiques des années 1872-1873.

Un premier groupe A peut être daté à la fois par le style et par le sujet de Bruxelles 1872 et Londres 1873 et nous raconte l'histoire de la liaison avec Verlaine.

Un second groupe A′ est contemporain d'*Une Saison* et de la rupture; il est plus difficile à dater d'une façon précise et semble avoir son centre après *Une Saison*, à Londres vers la fin de 1873.

Dans la même aire stylistique nous trouvons parallèlement aux poèmes auto-biographiques des groupes A et A' un certain nombre de poèmes descriptifs dont le thème est la « mémoire » et qui par de nombreuses allusions se rattachent à 1872 et à *Une Saison*. Faute des repères que présentent les textes auto-biographiques on ne saurait en donner ici une chronologie détaillée, tout ce qu'on peut dire c'est que, stylistiquement, ils appartiennent *dans leur ensemble* à la période 1872-1873.

La plupart des poèmes de 1872, *Larme, Mémoire, Michel et Christine* sont des souvenirs (souvent des souvenirs lointains), de même la première partie d'*Une Saison;* ils sont très différents des « splendides villes » que nous trouvons plus loin et qui sont des créations imaginaires.

Après le Déluge (p. 63-64) et *Enfance* (p. 65-68) reprennent le thème de *Larme* et de *Mémoire* (1872). « Déluge » est un mot de 1872; *Michel et Christine* (1872), *Fêtes de la Faim* (1872) sont avec *Après le Déluge* et *Enfance* les seuls textes où il apparaisse.

Comparez :

Sourds, étang... éclairs et tonnerre montez et roulez; — Eaux et tristesses montez et relevez les déluges.

(*Après le Déluge.*)

Le clair déluge qui sourd des prés.

(*Enfance.*)

Et dans *Michel et Christine* (1872) :

Fuis clair déluge... l'orage d'abord jette ses larges gouttes.

On retrouve « Madame » (la mère de Rimbaud) dans *Mémoire* (1872) et *Après le Déluge*. On a un rappel de *Larme* (1872) dans *Enfance :*

Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises
Je buvai accroupi dans quelque bruyère

(*Larme.* 1872).

et

Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin.

(*Enfance*).

Dans *Bottom* (p. 125) la scène se passe chez « Madame » en été et dans un décor bourgeois de « plafond à moulures » et de « lit à baldaquin » qui pourrait être celui de Charleville.

Il s'agit d'une métamorphose (premier titre du poème) caractéristique de la période du « Voyant » :

Je fus un oiseau... un gros ours aux gencives violettes.

et dans *Une Saison :*

Ce monsieur sait qu'il est un ange. Cette famille une nichée de chiens.

(*Alchimie du Verbe.*)

Il est plus difficile de situer les autres textes, mais *Ornières, Parade, Nocturne Vulgaire, Aube* dans une certaine mesure, sont bien des poèmes souvenirs qui par leur style appartiennent à cette période.

On retrouve dans *Ornières* les « petits comédiens » d'*Enfance; Ornières* et *Parade* sont des scènes de cirque qui rappellent les « peintures idiotes, dessus de porte, décors, toiles de saltimbanques » reniées dans la *Saison* (*Alchimie du Verbe*). On trouve dans *Nocturne Vulgaire* et dans *Ornières* ces « carrosses anciens » qui rappellent encore « les calèches sur la route du ciel » de l'*Alchimie du Verbe.*

A ce groupe on pourrait rattacher *Mystique* et *Fleurs.*

Dans *Mystique* (p. 98) nous voyons un ciel d'été « fleuri d'étoiles » sous lequel « les anges tournent leurs robes de laine dans des herbages d'acier et d'émeraude ».

Fleurs (p. 101) décrit « un gradin d'or parmi les cordons de soie, les gazes grises, les velours verts... »

Ceci termine la série des poèmes de la mémoire des années 1872-1873.

Elle semble contemporaine des poèmes auto-biographiques, mais forme un groupe beaucoup moins homogène.

La plupart nous décrivent des paysages d'été : chemins, talus, aubes, cieux étoilés, ce qui pourrait les dater de Roche, été 1872 et été 1873.

On peut admettre en effet, dans le cas de Rimbaud, une concordance entre les circonstances du sujet et celles de la composition du poème. On le vérifiera sans peine sur les textes datés; chez un « sensoriel » comme Rimbaud la remontée des souvenirs est liée au décor, aux lieux et aux saisons.

Mais ces textes ne sont pas nécessairement contemporains; *Après le Déluge* pourrait par le style dater du séjour à Roche en août 1873; le titre prendrait alors toute sa signification, immédiatement *après la crise.*

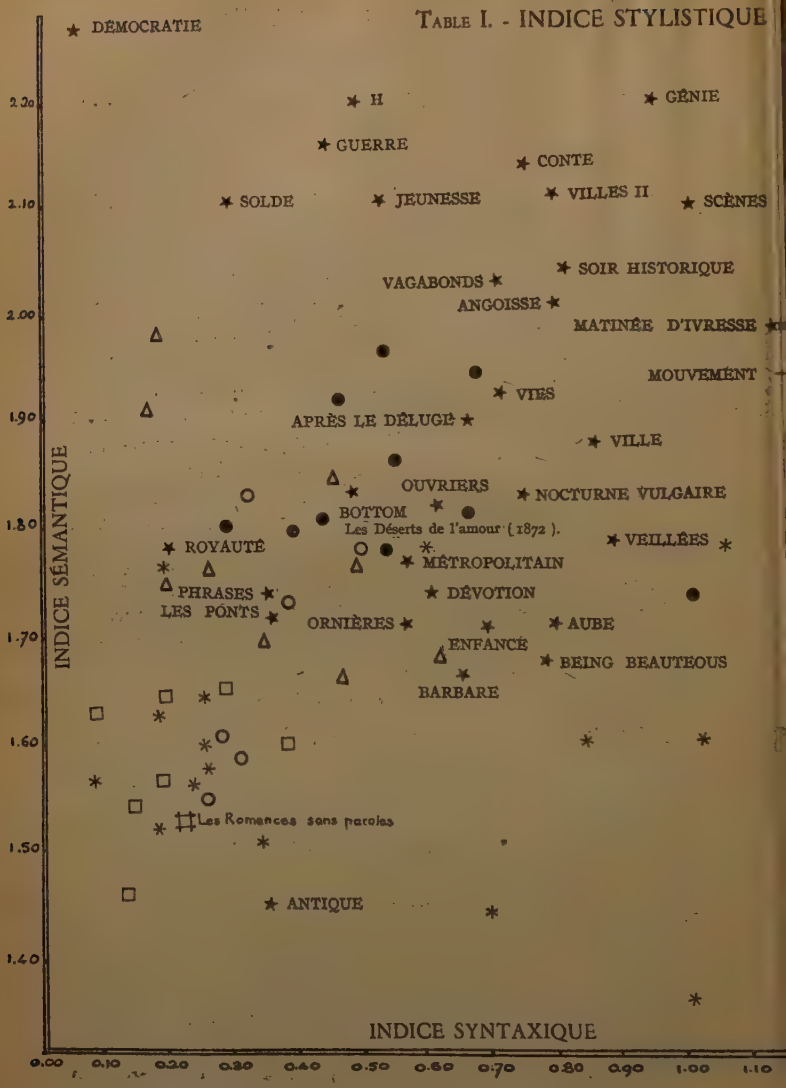
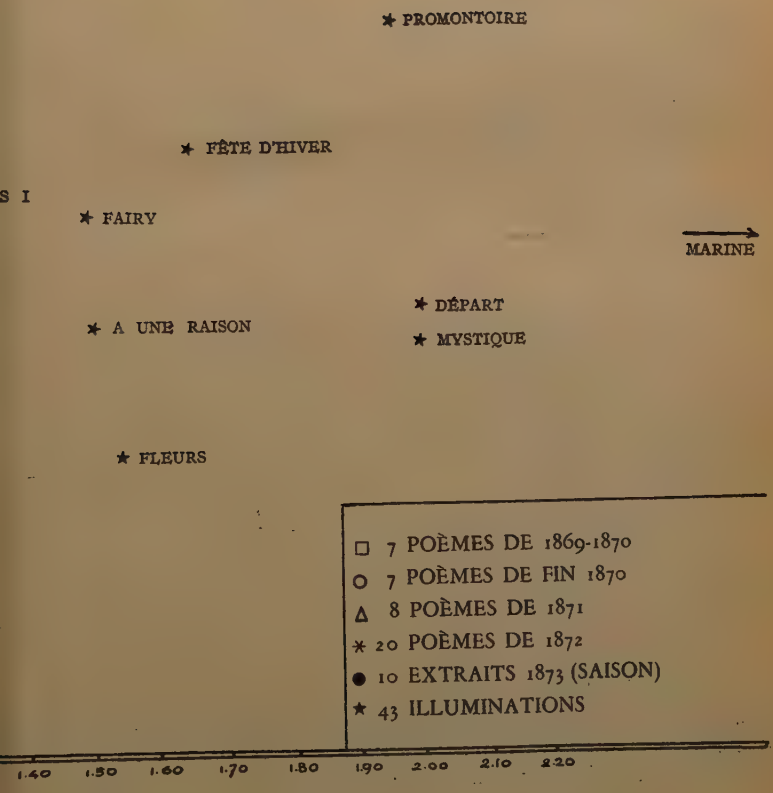


TABLE I. - INDICE STYLISTIQUE
DÉMOCRATIE
H
GÊNIE
GUERRE
CONTE
SOLDE
JEUNESSE
VILLES II
SCÈNES
SOIR HISTORIQUE
VAGABONDS
ANGOISSE
MATINÉE D'IVRESSE
MOUVEMÉNT
VIES
APRÈS LE DÉLUGE
VILLE
OUVRIERS
NOCTURNE VULGAIRE
BOTTOM
Les Déserts de l'amour (1872).
VEILLÉES
ROYAUTÉ
MÉTROPOLITAIN
PHRASES
DÉVOTION
LES PONTS
ORNIÈRES
AUBE
ENFANCE
BEING BEAUTEOUS
BARBARE
Les Romances sans paroles
ANTIQUE
INDICE SÉMANTIQUE
INDICE SYNTAXIQUE
2.20
2.10
2.00
1.90
1.80
1.70
1.60
1.50
1.40
0.00
0.10
0.20
0.30
0.40
0.50
0.60
0.70
0.80
0.90
1.00
1.10

S DE RIMBAUD


PROMONTOIRE
FÊTE D'HIVER
S I
FAIRY
MARINE
DÉPART
A UNE RAISON
MYSTIQUE
FLEURS
7 POÈMES DE 1869-1870
7 POÈMES DE FIN 1870
8 POÈMES DE 1871
20 POÈMES DE 1872
10 EXTRAITS 1873 (SAISON)
43 ILLUMINATIONS
1.40
1.50
1.60
1.70
1.80
1.90
2.00
2.10
2.20

En admettant que la séparation entre les deux groupes « Mémoire » soit assez vague, on obtient le schéma suivant :

	Poèmes autobiographiques	*Poèmes de la mémoire*
A		
fin 1872	Royauté	Antique
	Veillées	Aube
début 1873	Phrases	Ornières
	Ponts	Mystique
	Ouvriers	Fleurs
	Métropolitain	Bottom
avril-août 1873	Une Saison en Enfer	
	Dévotion	Après le Déluge
	Angoisse	Enfance
A′	Vies	Parade
fin	Ville	Nocturne Vulgaire
1873	Vagabonds	Démocratie
	(Ville II)?	H.
	Conte	Villes I.
	Being Beauteous	Villes II
	Départ	Soir Historique
	A une Raison	Scènes
B	Matinée d'Ivresse	Promontoire
1874	Barbare	Fairy
	Solde	Marine
	Guerre	Fête d'Hiver
	Jeunesse	Mouvement
	Génie	

Il est très difficile de donner du groupe « Mémoire » une chronologie détaillée, et celle que nous proposons parallèlement aux groupes A et A′ de la série « Vies » est commandée par l'allure générale du schéma; mais l'interprétation reste ici très conjecturale; d'autant qu'un certain nombre de ces textes : *Ornières, Mystique, Fleurs* par une syntaxe très évoluée pourraient se rattacher aux descriptions de 1874 sans modifier notablement le profil du graphique. En tout cas la

présente interprétation reste valable *dans l'ensemble* et nous avons un groupe « Vies-Mémoire A » qui a son centre vers la fin de 1872 et un second groupe « Vies-Mémoire A' » qui a son centre vers la fin de 1873; transcrits sur la carte ils se situent bien dans l'aire fin 1872 et fin 1873 selon le schéma p. 220.

On remarquera la position excentrique du groupe A, caractéristique des poèmes de 1872; et celle d'un groupe B nettement détaché sur la courbe de l'évolution stylistique au delà de 1873.

B. Au delà de l'Enfer.

L'analyse du fond confirme celle de la forme : par le thème, le ton et le vocabulaire, ce groupe B, très homogène, est entièrement distinct des deux premiers.

Nous y retrouverons les deux séries parallèles de poèmes auto-biographiques et de poèmes descriptifs.

Les premiers chantent l'avènement d'une vie nouvelle et d'un grand bonheur; mais il s'agit d'une aventure spirituelle alors que « l'histoire d'un couple » se situe dans un décor concret et circonstancié.

Les poèmes descriptifs sont imaginaires, presque tous des villes de rêve; ils sont distincts à la fois des villes auto-biographiques de la première période : *Ville, Métropolitain, Ponts, Ouvriers* qui sont des sites réels et vécus, et des poèmes du souvenir tels qu'*Enfance, Après le Déluge, Ornières,* etc... Ce sont des créations imaginaires objectivisées alors que jusqu'à *Une Saison* toute l'œuvre de Rimbaud est soit poésie de circonstance, soit poésie de la mémoire (mémoire souvent livresque d'ailleurs).

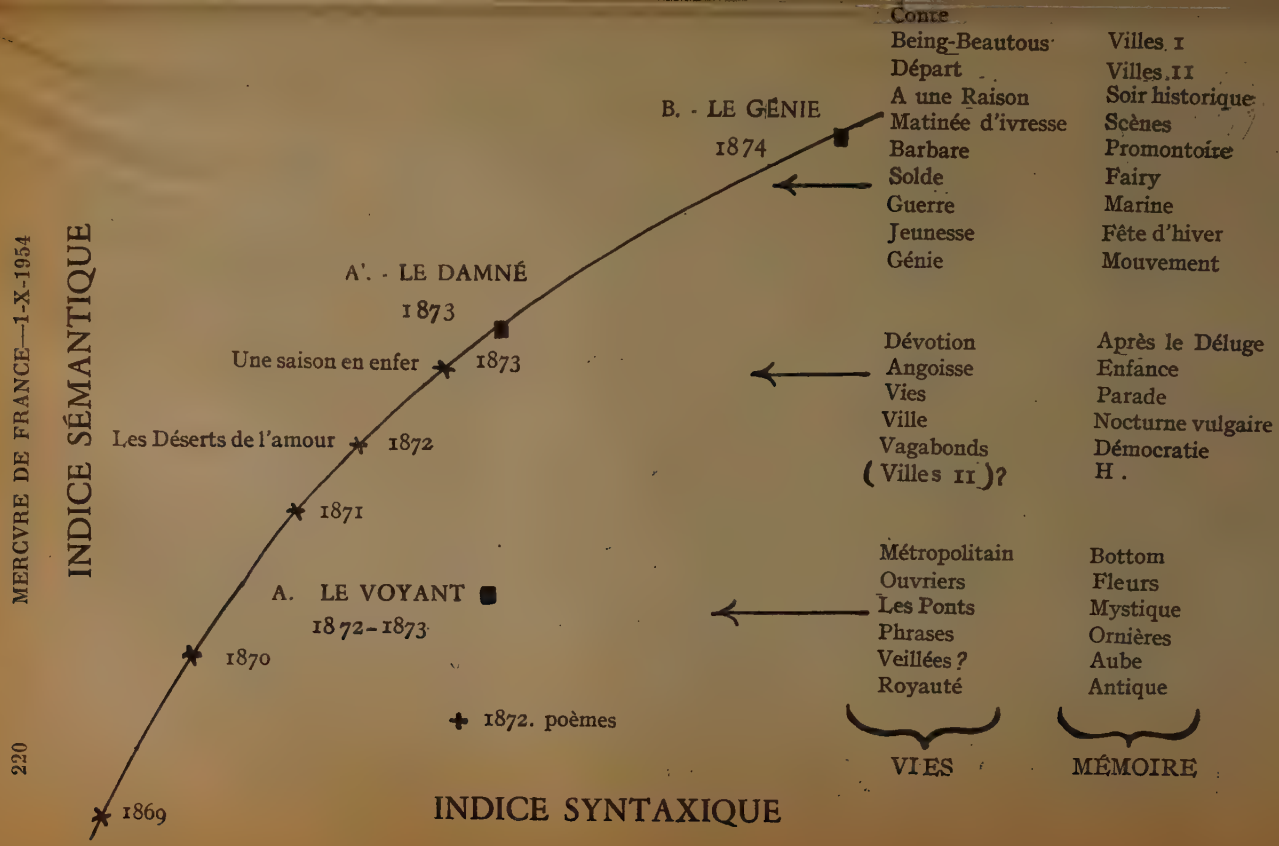
Les thèmes donc en même temps que le style sont complètement renouvelés et sans analogue jusqu'ici.

Tous les poèmes auto-biographiques de ce groupe chantent sans exception une *ère nouvelle* et un bonheur physique et moral jusqu'ici inconnu.

Being Beauteous (p. 74) décrit un « Etre de beauté » qui s'élève sur « des cercles de musique sourde » « Oh! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux. »

Départ (p. 77) chante un « départ dans l'affection et le bruit neufs ».

A Une Raison (p. 79) exalte « la nouvelle harmonie », « la levée des hommes nouveaux et leur en marche ».


INDICE SÉMANTIQUE
B. - LE GÉNIE
1874
A'. - LE DAMNÉ
1873
Une saison en enfer
1873
Les Déserts de l'amour
1872
1871
A. LE VOYANT
1872-1873
1870
1869
1872. poèmes
INDICE SYNTAXIQUE
Conte
Being-Beautous
Départ
A une Raison
Matinée d'ivresse
Barbare
Solde
Guerre
Jeunesse
Génie
Villes I
Villes II
Soir historique
Scènes
Promontoire
Fairy
Marine
Fête d'hiver
Mouvement
Dévotion
Angoisse
Vies
Ville
Vagabonds
(Villes II)?
Après le Déluge
Enfance
Parade
Nocturne vulgaire
Démocratie
H.
Métropolitain
Ouvriers
Les Ponts
Phrases
Veillées?
Royauté
Bottom
Fleurs
Mystique
Ornières
Aube
Antique
VIES
MÉMOIRE

Matinée d'Ivresse (p. 80) célèbre « l'œuvre inouïe », « le corps merveilleux pour la première fois », « la promesse surhumaine faite à notre corps et à notre âme créés ».

Barbare (p. 109) évoque un monde de « douceurs », loin des « Vieilles fanfares d'héroïsme qui nous attaquent encore le cœur et la tête, loin des anciens assassins ».

Solde (p. 111) chante « les voix reconstituées; l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales et leurs applications instantanées », un « élan insensé et infini aux splendeurs invisibles, aux délices insensibles ».

Dans *Guerre* (p. 114) c'est « à présent l'inflexion éternelle des moments et l'infini des mathématiques... tous les succès civils respectés de l'enfance et des affections énormes ».

Mouvement (p. 127-128) est un voyage « dans l'extase harmonique et l'héroïsme de la découverte ».

Génie (p. 133-134) un hymne à la joie : « Il est l'affection et le présent... il est l'affection et l'avenir... il est l'amour mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue et l'éternité... O Monde! et le chant clair des malheurs nouveau! » etc...

Jeunesse (p. 115-118) encore plus caractéristique, est une autobiographie qui par un des sous-titres, « Vingt Ans », pourrait être datée de 1874.

Il nous dit « l'étude au bruit de l'œuvre dévorante... à présent ce labeur comblé... la force et le droit (qui) réfléchissent la danse et la voix à présent seulement appréciées ».

Le poète a encore des retours en arrière : « Tu en es encore à la tentation d'Antoine »... « Mais tu te mettras au travail, toutes les possibilités harmoniques et architecturales s'émouvront autour de ton siège. »

Tous ces textes présentent une parfaite unité d'inspiration et de vocabulaire; ils nous disent un élan, un espoir, un départ dans l'étude, dans l'affection, dans l'harmonie.

A ce groupe se rattache les « splendides villes »; annoncées dans *Une Saison.*

Dans *Promontoire* (p. 119) « l'aube d'or et la soirée frissonnante trouvent notre break au large de cette ville » dans un décor de rêve dont les « dispositions sont choisies dans

les plus colossales constructions de l'Italie, de l'Amérique et de l'Asie ».

Scènes (p. 121) décrit un théâtre féerique où « l'ancienne comédie poursuit ses accords et divise ses idylles ».

Dans *Villes I* (p. 90) « Ce sont des villes! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve!... où les centauresses séraphiques évoluent parmi les avalanches... au-dessus d'une mer... chargée de flottes orphéoniques ».

Villes II (p. 93) est une description de Londres mais transposée.

Alors que les villes du groupe A : *Ville, Métropolitain, Ponts, Ouvriers* sont des villes réelles dans un décor de fumée, nous avons ici des villes purement imaginaires, harmonieuses, pleines de musique, dans un décor estival. *Villes II* pourrait être rattaché aux premières.

Soir Historique (p. 123) appartient plutôt aux secondes bien que ce ne soit pas précisément une ville et que certains détails fassent songer à la période du « Voyant » : « On joue aux cartes au fond d'un étang » rappelle « Le Salon au fond d'un lac » de l'*Alchimie du Verbe* (*Une Saison*).

A ces textes on pourrait rattacher *Fairy, Marine, Fête d'Hiver* bien que les deux derniers présentent de grandes affinités avec le groupe *Ornières, Mystique, Fleurs.*

Cette série se rapproche beaucoup par le vocabulaire et la syntaxe des poèmes du bonheur. Le vocabulaire y est évidemment plus concret, mais il abonde cependant en mots abstraits; comme les premiers, ces poèmes sont baignés d'harmonie et de musique et, — contrairement à toute attente, ces décors très colorés admettent rarement la couleur pure, ce qui est, on le verra, un trait de cette période.

Les poèmes du bonheur et des « splendides villes » sont très certainement contemporains à la fois par l'atmosphère, le ton, le vocabulaire et le style. On peut les placer avec une quasi-certitude après *Une Saison en Enfer.*

III. — L'EVOLUTION DU STYLE.

Les thèmes des *Illuminations* s'encadrent, on l'a vu, dans un classement formel selon un schéma où l'évolution statis-

tique du style et les données de la biographie permettent de distinguer trois groupes :

A et A'. — *L'Aventure d'un couple :* des vagabondages sur les routes belges en été 1872 et des premiers séjours à Londres en hiver 1873 (groupe A) jusqu'à la crise et la rupture de la fin de 1873 (groupe A').

B. — *L'avènement d'une vie nouvelle* et l'histoire d'un grand bonheur spirituel (1874).

Dans chaque groupe, parallèlement aux textes autobiographiques, une série de poèmes descriptifs placés sous le signe de la mémoire dans la première période, sous celui de l'imagination créatrice dans la seconde.

L'analyse stylistique d'où procède ce classement n'est jusqu'ici qu'une abstraction, et c'est ce qui en fait d'ailleurs la valeur; cependant il est intéressant de la vérifier par une étude concrète et *ad hoc*.

Telle quelle, d'ailleurs, elle n'est pas dépourvue de toute signification intuitive. Elle repose en effet sur des caractères qui, pour être étudiés *in abstracto* n'en suggèrent pas moins une interprétation immédiate évidente : la longueur des mots et la structure de la qualification.

Or la longueur des mots est liée à leur signification (6), les mots rares sont plus longs que les mots courants et rien de plus naturel que l'augmentation de la longueur des mots chez un écrivain dont le vocabulaire s'enrichit. D'autre part les mots abstraits sont plus longs que les mots concrets.

L'étude de la syntaxe confirme ce passage du concret à l'abstrait; en effet, dans « les fleurs blanches » la qualité est un attribut de l'objet, et n'existe que par lui et dans une situation concrète; dans « la blancheur des fleurs » elle est considérée au contraire dans son essence.

Les deux indices se recoupent donc et attestent une intellectualisation du langage qui est bien la clé de l'évolution du style de Rimbaud.

Ce style, en effet, est remarquable : c'est le style de la sensation pure. Le vocabulaire, des premiers vers aux poèmes de 1872 compris, est purement concret avec prédominance des sensations visuelles et une sorte d'hypertrophie monstrueuse des sensations colorées.

(6) Ce lien est même d'une rigueur mathématique qui peut paraître surprenante au profane. J'ai montré par ailleurs que dans les listes de fréquence la longueur du mot est proportionnelle au logarithme de son rang.

A défaut d'une analyse détaillée quelques traits mettront en évidence ce caractère et son évolution :

1° Fréquence des adjectifs qualificatifs désignant les couleurs pures : noir, blanc, bleu, rouge, vert, jaune.

2° Fréquence des sons.

3° Fréquence des substantifs abstraits dérivés en : -ité; -ation; -aison; -eur; -ance; -isme; -ement.

Voici la fréquence relative de ces trois catégories de mots dans les différents textes :

	Couleurs pures	*Sons*	*Substantifs abstraits*
poèmes de 1872	2.30 %	1.30 %	2.50 %
Illuminations A	2.40 %	1.70 %	2.40 %
Une Saison (1873)	0.80 %	1.00 %	6.00 %
Illuminations A'.	1.00 %	1.70 %	4.00 %
Illuminations B.	0.25 %	4.00 %	9.00 %

La fréquence des couleurs dans un texte est très stable. Une étude du vocabulaire poétique montre que les adjectifs désignant les couleurs pures : blanc, noir, rouge, vert, jaune, bleu représentent de 0.5 à 1 % du total des mots forts.

Cette fréquence dépend évidemment du sujet, mais reste d'une grande stabilité dans un genre littéraire donné, — comme si elle correspondait à une norme de la vision; voici à titre d'exemple les pourcentages pour un certain nombre de poètes symbolistes :

Baudelaire : *Fleurs du Mal*	0.80 %	des mots forts
Mallarmé : *Poésies*	0.80 %	— —
Apollinaire : *Alcools*	0.76 %	— —
Claudel : *Cinq Grandes Odes*	0.48 %	— —
Valéry : *Poésies*	0.48 %	— —
Rimbaud : *Œuvres*	2.50 %	— —

Evidemment il ne s'agit là que de dénombrements vides et qui ne préjugent en rien de l'emploi et de la valeur des mots; on ne saurait y attacher une signification qu'ils ne prétendent d'ailleurs pas donner. Cependant les chiffres s'imposent dans leur rigueur un peu agaçante mais qu'on ne saurait ignorer : quantitativement la fréquence des mots désignant les couleurs pures s'établit autour d'une moyenne stable et elle est chez Rimbaud quatre fois plus grande que

la normale. Ceci est un trait tout à fait extraordinaire et l'un des plus significatifs d'une œuvre qui est un contrepoint de rouges, de verts, de bleus; je doute qu'aucune autre présente ce caractère à ce degré.

L'évolution de cette hyperesthésie est non moins remarquable; elle apparaît dès les premiers poèmes et se maintient au niveau de 2.80 % des mots forts en 1869, 1870, 1871. En 1872 elle descend à 2.3 %, ce qui reste encore considérable; mais avec *Une Saison en Enfer* nous tombons dans une moyenne normale de 0.8 %.

Les Illuminations nous donne une moyenne générale de 1 %; mais la répartition entre les différents groupes est remarquable.

Qu'on ne croie pas surtout que cette fréquence des couleurs pures soit ici liée au sujet : dans des descriptions tout en grisaille comme *Les Ponts* ou *Métropolitain* (groupe A) on relève une « veste rouge », un « rayon blanc », une « fumée noire », des « lèvres vertes », des « drapeaux noirs », des « rayons bleus », alors que « les splendides villes » du groupe B ne contiennent pratiquement aucune couleur pure, mais « des chalets de cristal », des « palmiers de cuivre », des « oriflammes éclatantes », des « apothéoses de lumière », des « cieux pavoisés de mâts ».

Rimbaud en même temps devient sensible aux sons; et, encore une fois, moins aux bruits inorganiques qu'aux sons musicaux : « musique », « musical », « mélodieux », « harmonie », « harmonieux », « orphéonique », pratiquement absents jusqu'ici, sont parmi les mots clés de cette période; aussi bien dans les poèmes abstraits que dans les poèmes concrets.

Non moins significative est la fréquence des substantifs dérivés abstraits du type : beauté, égoïsme, affection, etc.

Elle est évidemment moins forte dans les textes descriptifs, mais elle augmente progressivement dans les deux séries.

Disparition de la couleur pure, fréquence des sons musicaux et du substantif abstrait sont en corrélation et sont d'ailleurs confirmés par d'autres caractères : la fréquence du verbe, celle du pluriel, celle de l'indéfini diminuent progressivement.

On passe de la sensation brute à une vision organisée, hiérarchisée et intellectualisée et cette évolution est si nette qu'elle suffirait à elle seule à attester une complète transfor-

mation du régime de la sensibilité et de l'intellect. Or *Une Saison en Enfer* en est le point de départ et non le terme.

Mais le plus curieux, — et cela me paraît une des clefs de l'œuvre, — c'est qu'en même temps le style se relâche. Dans *Une Saison en Enfer* il est certainement à son apogée par la densité de la syntaxe, par la conscience des moyens de l'écriture; et ce sont ces mêmes qualités que l'on retrouve dans *Les Illuminations* de cette période : *Aube, Après le Déluge, Vagabonds;* de même l'incohérence syntaxique de textes comme *Parade, Ornières* ou *Les Ponts* est en réalité très savante; le jeu des pluriels et des singuliers, des définis et des indéfinis, les énumérations, les syllepses, les anacoluthes y sont très conscients et « un effet de l'art ». Par contre, la syntaxe des derniers poèmes est des plus relâchée; dans *Génie,* dans *Solde* la phrase est exclamative et platement énumérative. *Mouvement* ou *Fairy* ne sont même pas écrits et on arrive à des notations de ce genre :

Après le moment de l'air des bûcheronnes à la rumeur du torrent sous la ruine des bois, de la sonnerie des bestiaux à l'écho des vals, et des cris des steppes.

(*Fairy.*)

Ce délire cursif, très différent des fulgurantes visions de 1871-73, coïncide peut-être avec la maladie de juin 1874 où a peut-être sombré son génie, après la période d'euphorie qui prélude souvent à ces crises.

En tout cas il semble qu'un des grands artistes de notre langue, le poète des *Corbeaux,* des *Chercheuses de Poux,* de *Larme,* de *Mauvais Sang,* d'*Après le Déluge* abandonne tout souci d'expression et toute volonté d'écriture.

C'est maintenant que Rimbaud quitte le jeu et non pas dans *Une Saison en Enfer* où il est au contraire au sommet de son art. Mais « l'adieu à la littérature » et « l'holocauste » d'*Une Saison en Enfer* sont évidemment bien plus séduisants et prennent la valeur d'un symbole dont la « signification » et l'obscure beauté flattent ce besoin de pathétique inné en chacun de nous.

La Saison est bien un adieu, mais un adieu de Rimbaud à une période précise de sa vie, sa liaison avec Verlaine et les poèmes qui ont vu le jour sous son influence. Rien ne permet d'établir qu'il ait renoncé à écrire; bien au contraire les *dernières* pages d'*Une Saison* (et cela est significatif) nous

disent que la crise et le désespoir sont surmontés; le poète est déjà un convalescent :

Cela s'est passé (nous dit-il). Je sais aujourd'hui saluer la beauté.

(*Alchimie du Verbe.*)

La raison m'est née. Le monde est bon. Je bénirai la vie. J'aimerai mes frères. Ce ne sont plus des promesses d'enfance.

(*Mauvais Sang.*)

Pourtant aujourd'hui je crois avoir fini la relation de mon enfer .....

Quand irons-nous par delà les grèves et les monts saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle (7), *la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer — les premiers! Noël sur la terre.*

(*Matin.*)

Oui, l'heure nouvelle est au moins très sévère. Car je puis dire que la victoire m'est acquise : les grincements de dents, les sifflements de feu, les soupirs empestés se modèrent. Tous les souvenirs immondes s'effacent.....

Cependant c'est la veille. Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle. Et, à l'aurore, armé d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes.

Que parlais-je de main amie! Un bel avantage, c'est que je puis rire de vieilles amours mensongères, et frapper de honte ces couples menteurs, — j'ai vu l'enfer des femmes là-bas; — et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps.

C'est sur cette phrase, soulignée par l'auteur, que se termine *Une Saison en Enfer.*

Ce n'est pas là une porte qui se ferme, mais un message d'espoir (notez l'emploi du futur dans tous ces textes).

En 1873 Rimbaud est malade, déçu et révolté mais il traverse surtout une crise. Il ne s'y trompe pas, après *Une Saison* le passé sera l'adolescence : « A l'adolescent que je fus » (*Dévotion*); « l'égoïsme infini de l'adolescence » (*Jeunesse*).

Une crise physique d'abord qui transforme le régime de sa sensibilité et au terme de laquelle il va chanter sa joie d'un équilibre retrouvé.

(7) On verra plus bas que le mot *nouveau* est une des clés des secondes *Illuminations*.

Une crise intellectuelle : à Londres en 73 et 74, à Stuttgart en 1875, les témoins nous le montrent fréquentant les bibliothèques qui nous ont conservé ses fiches de lecteur. Il apprend des langues, mais nous voyons aussi apparaître dans son vocabulaire les mots « science », « étude », « calcul », « mathématique ».

Une crise morale enfin : lui jusqu'ici « plus oisif que le crapaud » a reconnu les joies du « travail », du « labeur », le fils de « la mère Rimbe » fait gentiment visiter Londres à sa famille; il rompt son isolement : « vie », « force », « voix », « monde » sont des mots-clés de cette période et surtout « affection » complètement absent de l'œuvre avant 1874. Peut-on concevoir une « humanité fraternelle » (*Jeunesse II*) sous la plume de l'adolescent cynique et égoïste, de l'éternel révolté de 1872?

Ainsi *Une Saison* est bien la fin d'une expérience mais aussi l'aurore et la promesse d'une ère *nouvelle*.

Nous savons peu de chose sur cette période, l'étude de M. de Bouillane de Lacoste en tout cas met en évidence un complet renouvellement du graphisme et « une période heureuse, manifestée par l'écriture la plus harmonieuse » qu'on ait rencontré jusqu'ici (8). *Les Illuminations* sont avant tout le chant extasié de cet avènement d'un équilibre *nouveau* et jamais peut-être auparavant éprouvé.

Nouveau est le mot-clé par excellence à partir d'*Une Saison*. Il apparaît 22 fois dans le total de l'œuvre; 2 fois en 1869, 1 fois en 1872, 6 fois dans les deux derniers passages de la *Saison*, 13 fois dans *Les Illuminations* dont 12 fois dans le groupe B. La fin de la *Saison* annonce « la naissance du travail *nouveau* », « la sagesse *nouvelle* », « *l'heure nouvelle* » et si on se reporte aux extraits que nous avons donnés des « poèmes du bonheur » et « des splendides villes » on pourra y voir l'importance du mot : « un *nouveau corps amoureux* », « départ dans l'affection et les bruits *neufs* », « la *nouvelle harmonie* », « les hommes *nouveaux* ».

Nouveau est complété par *ancien* et *vieux*. *Ancien* avant la *Saison* — quand il n'est pas pris au sens propre, désigne une sorte d'âge d'or, de refuge : « l'Orient *ancien* », « l'Europe *ancienne* », « l'Europe aux *anciens* parapets ». A

(8) Cette période d'euphorie aura d'ailleurs été brève et février 1875 nous ramène « une écriture négligée, légère et molle, sans relief... ce graphisme dit le découragement ». B. de L., *op. cit.*, p. 132.

partir de 1873, *Ancien* s'applique à la période du « Voyant » et du « drôle de ménage », tout ce qu'on renie : les « *vieilles amours mensongères* » (*Saison*), « l'*ancienne* inharmonie » (*Matinée d'Ivresse*), « les *vieilles* fanfares d'héroïsme..... les *anciens* assassins » (*Barbare*). Les *anciens* corps.... les agenouillages *anciens* » (*Génie*). Et dans *Mouvement* « l'*ancienne* sauvagerie ». Ce dernier emploi est caractéristique; il s'agit d'un voyage en bateau sur un fleuve : « chassé par l'extase harmonique..... un couple de jeunesse s'isole sur l'arche, — est-ce l'*ancienne* sauvagerie qu'on pardonne? » Le texte prend toute sa signification si « l'ancienne sauvagerie » désigne l'époque de l'amitié avec Verlaine.

Cette opposition entre un passé révolu et un monde nouveau est la clef des *Illuminations* à partir de 1873, elle se poursuit systématiquement dans tous les mots et les formes impliquant une notion de temps :

Je sais aujourd'hui *saluer la beauté.*
(*Une Saison.*)

Je crois aujourd'hui *avoir fini la relation de mon enfer.*
(*Une Saison.*)

A présent *l'inflexion éternelle des moments de l'infini.*
(*Guerre.*)

A présent *ce labeur comblé..... la danse et la voix* à présent *seulement appréciées.*
(*Jeunesse.*)

A présent *gentilhomme d'une campagne aigre.*
(*Vies.*)

Tu en es encore *à la Tentation d'Antoine.*
(*Jeunesse.*)

Et ce sont tous les temps et les modes des verbes qu'il faudrait étudier : le jeu des présents, des futurs, des optatifs, des imparfaits et des passés définis dans lesquels s'inscrivent les espoirs, les regrets, les départs.

Partout le vocabulaire et son emploi confirment les conclusions suggérées par l'analyse stylistique et avalisées par l'histoire et la lecture du texte.

IV. — CONCLUSION.

De l'analyse qui précède il semble qu'on puisse conclure : Qu'*Une Saison en Enfer* n'est pas un adieu à la littérature mais le témoignage d'une crise, — crise physique, intellec-

tuelle et morale, dont le drame de Bruxelles n'est qu'un des signes. C'est le reniement des erreurs de l'adolescence, d'une esthétique et d'une vie qui menaient à la folie. Mais la fin du livre nous annonce la crise surmontée et l'avènement d'une ère nouvelle.

Que *Les Illuminations* constituent le journal poétique des années 1872-1874. Une première partie contemporaine de la liaison avec Verlaine en raconte l'histoire jusqu'à la rupture; elle comprend des textes qui vont de juillet 1872 à l'hiver 1873. Une deuxième partie, datant vraisemblablement du printemps et de l'été 1874, chante, dans un style et un vocabulaire entièrement renouvelés les joies d'une vie nouvelle.

Ce point de vue s'impose en dépit des scholies subjectives qu'une forme hermétique a constamment sollicitées.

Il m'est impossible, par exemple, de voir dans *Une Saison* « la dénonciation de l'hédonisme et de l'optimisme bourgeois, la prophétie de cette *heure nouvelle qui sera au moins très sévère* ». Le mot *nouveau* replacé dans sa situation et dans l'ensemble de sa perspective suggère une interprétation beaucoup plus banale et beaucoup plus « décevante ». *Les Illuminations* ne sont pas une apocalypse mais une autobiographie.

Que cette autobiographie dans son ensemble se réfère aux années fin 73-74 cela pour moi ne fait aucun doute; je pense en même temps qu'elle commence dès fin 72-début 73, avant *Une Saison en Enfer*. C'est un problème difficile et que les seules données historiques et biographiques sont impuissantes à résoudre, car les deux périodes se déroulent à un an d'intervalle dans des circonstances analogues : deux aventures, Verlaine et Germain Nouveau, dans un même décor de villes et de saisons; mais confirmée par l'évolution stylistique la chronologie adoptée me paraît très probable. Elle n'est pas cependant sans laisser dans l'ombre un certain nombre de contradictions :

1° Si une partie des *Illuminations* était écrite en 1873, pourquoi aucune n'est citée dans *Une Saison* à côté des poèmes de 1872? C'est un des principaux arguments en faveur d'une datation tardive; mais comme la plupart des arguments il pourrait être facilement retourné. On remarquera en particulier qu'en dehors d'une brève allusion à *Voyelles*, aucun des poèmes de 70-71 n'est cité et que les textes de 1872, ironiquement désavoués, sont les plus « ver-

lainiens » de cette période : *O Saisons, O Châteaux; Elle est retrouvée! Quoi? L'éternité; Qu'il vienne, qu'il vienne, le temps dont on s'éprenne,* à l'exclusion de poèmes comme *Mémoire, Michel et Christine, Honte, Qu'est-ce pour nous mon cœur* qui sont dans la tradition originale de Rimbaud; il n'est pas inutile de relever d'autre part que ces derniers textes ne sont pas datés et appartiennent peut-être à la période où l'influence de Verlaine commence à se relâcher.

Ce n'est donc pas son activité de poète que Rimbaud dénoncerait dans l'*Alchimie du Verbe,* mais Verlaine, — l'enfer du « drôle de ménage » et ces « espèces de romances » écrites sous son influence; c'est un reniement de tout ce qui liait le couple; moins de l'idéal de 1871 que de la vie de 1872-73.

L'intention secrète de l'*Alchimie du Verbe* pourrait bien être de consommer la rupture et de blesser Verlaine en ridiculisant les sentiments et les idées sur lesquels se fondaient leur amitié. Mais les premières *Illuminations* portent la marque d'une esthétique originale qu'il n'y avait aucune raison de désavouer.

2° Si une partie des *Illuminations* était écrite avant *Une Saison,* pourquoi Verlaine date-t-il le texte des années 1873-75? Mais la préface de Verlaine et les quelques lettres dans lesquelles il fait allusion aux *Illuminations* restent très peu explicites, et rien n'interdit absolument de supposer qu'un certain nombre d'entre elles soit antérieur à *Une Saison.*

On peut argumenter ici à l'infini, d'autant plus que Verlaine pouvait avoir intérêt à renier des textes dont le caractère autobiographique était compromettant. Que veut-il dire dans cette lettre à Ch. Sivry de 1878 : « Choses charmantes dedans (*Les Illuminations*), d'ailleurs au milieu d'un tas de zolismes d'avant la lettre, par conséquent inavouables? »

3° Le classement proposé reste encore peu justifié sur bien des détails. Si la chronologie de *Phrases,* de *Vagabonds,* de *Génie* semble assez sûre, celle d'*Ornières,* de *Matinée d'Ivresse,* de *Bottom,* de *Dévotion,* etc... reste vague et peu satisfaisante. Mais, répétons-le, notre analyse n'a de valeur que dans l'ensemble et ne saurait constituer autre chose qu'une hypothèse de travail.

Ce travail, on en aperçoit désormais les grandes lignes : Une étude historico-littéraire plus poussée qui permettrait de serrer les données biographiques.

Un examen du manuscrit plus attentif qui répondrait à des questions encore pendantes : Y a-t-il un ou plusieurs manuscrits? — Dans quelle mesure peut-on reconstituer l'ordre de Rimbaud (graphisme, encre, papier, paginations, etc...)? — Dans quelle mesure cet ordre est-il significatif : Rimbaud a-t-il recopié ses poèmes au hasard? Y a-t-il un ordre chronologique ou thématique? N'a-t-il pas volontairement brouillé le texte, ce qui serait assez dans sa manière, soit qu'il ait voulu mystifier le lecteur ou plus simplement éluder sa curiosité?

Enfin et surtout une analyse stylistique plus fine devrait résoudre des questions de détail et préciser le présent classement. Pour le moment, en tout cas, il offre la possibilité :

1° De ramener la forme à un système homogène et conforme à l'évolution du style telle qu'on peut la déduire des œuvres datées;

2° De fournir une interprétation plausible d'un texte dont l'obscurité a défié jusqu'ici toute explication; et cela en conformité avec les données biographiques;

3° De réduire un certain nombre de contradictions externes : témoignages de Verlaine et de Delahaye; graphisme du manuscrit, etc...

Ce point de vue pourrait être certainement assoupli et révisé sur plus d'un point, mais dans l'état actuel de la question je ne vois pas ce qu'on pourrait sérieusement lui substituer (9).

APPENDICE

	indice sémantique	*indice syntaxique*
Poèmes de 1869, début 1870 (50 premiers vers)		
Les Etrennes des Orphelins	1.64	0.20
Soleil et Chair	1.60	0.38
Le Forgeron	1.57	0.29
A la Musique	1.65	0.35
Première Soirée	1.63	0.08
Les réparties de Nina	1.54	0.14
Les Effarés	1.46	0.13
Moyenne	1.58	0.21
Dispersion	± 0.07	± 0.12
Poèmes de fin 1870		
Le Dormeur du Val	1.55	0.25
Au cabaret vert	1.85	0.31
Ma Bohème	1.73	0.33
Les Corbeaux	1.60	0.28

(9) Je n'ai cité personne; il m'a semblé en effet que la méthode postulait un regard naïf et la table rase de tout ce que je pouvais connaître (ou ignorer) de la question; c'est pourquoi je m'en suis tenu au seul texte.

	indice sémantique	*indice syntaxique*
Les Douaniers	1.73	0.50
Oraison du Soir	1.58	0.31
Moyenne	1.68	0.285
Dispersion	± 0.14	± 0.11
Poèmes de 1871		
Mes petites amoureuses	1.99	0.18
Les mains de Jeanne-Marie	1.68	0.62
Les Poètes de Sept Ans	1.75	0.21
Le Cœur Volé	1.92	0.17
Voyelles	1.66	0.47
Ce qu'on dit au poète...	1.74	0.47
Les Premières Communions	1.76	0.34
Les Chercheuses de poux	1.70	0.25
Le Bateau Ivre	1.85	0.46
Moyenne	1.77	0.386
Dispersion	± 0.10	± 0.16
Poèmes de 1872		
Larme	1.60	0.83
La Rivière de Cassis	1.78	0.58
Comédie de la Soif	1.65	0.26
Bonne pensée du matin	1.74	1.16
Bannière de Mai	1.63	0.18
Chanson de la plus haute tour...	1.50	0.38
L'Eternité	1.77	0.60
Age d'Or	1.57	0.06
Jeune ménage	1.60	1.00
Bruxelles	1.71	1.10
Est-elle almée...	1.57	0.22
Fêtes de la Faim	1.34	1.00
Qu'est-ce pour nous...	1.79	1.00
Michel et Christine	1.57	0.25
Entends comme brame...	1.65	0.30
Honte	1.51	0.15
Mémoire	1.44	0.69
O Saisons, O Châteaux	1.52	0.25
Le Loup criait	1.51	4.00
Moyenne	1.64	0.52
Dispersion	± 0.12	± 0.30
Les déserts de l'Amour (1872)	1.81	0.45
Une saison en Enfer (1873), extraits		
Beth-Saïda	1.80	0.38
Une Saison	1.92	0.43
Mauvais Sang	1.82	0.64
Nuit d'Enfer	1.79	0.54
L'Epoux Infernal	1.79	0.26
L'Alchimie du Verbe	1.95	0.65
L'Impossible	1.97	0.50
Matin	1.74	1.00
Adieu	1.86	0.52
Moyenne	1.85	0.52
Dispersion	± 0.075	± 0.20
Les Illuminations		
(L'ordre est celui de l'édition B. de L., Mercure de France. — La première indication de page entre parenthèses est la page de l'édition B. de L., la deuxième la page de l'édition Berrichon, 1935.)		
1. Après le Déluge (p. 63-162)	1.90	0.69
2. Enfance (p. 65-197)	1.71	0.69
3. Conte (p. 69-222)	2.14	0.75
4. Parade (p. 71-220)	1.95	0.21
5. Antique (p. 73-177)	1.45	0.33
6. Being Beautous (p. 74-209)	1.68	0.78

	indice sémantique	*indice syntaxique*
7. Vies (p. 75-236)	1.92	0.72
8. Départ (p. 77-231)	1.72	2.00
9. Royauté (p. 78-224)	1.78	0.20
10. A Une Raison (p. 79-179)	1.71	1.50
11. Matinée d'Ivresse (p. 80-183)	2.00	1.15
12. Phrases (p. 82-187)	1.74	0.35
13. Ouvriers (p. 85-225)	1.83	0.62
14. Les Ponts (p. 87-227)	1.73	0.33
15. Ville (p. 88-229)		
16. Ornières (p. 89-174)	1.70	0.57
17. Villes I (p. 90-204)	1.83	1.27
18. Vagabonds (p. 92-240)	2.03	0.72
19. Villes II (p. 93-211)	2.11	0.80
20. Veillées (p. 96-193)	1.79	0.88
21. Mystique (p. 98-172)	1.69	2.00
22. Aube (p. 99-185)	1.71	0.80
23. Fleurs (p. 101-176)	1.58	1.55
24. Nocturne Vulgaire (p. 102-191)	1.83	0.75
25. Marine (p. 104-159)	1.74	10.00
26. Fête d'hiver (p. 105-)	1.87	1.66
27. Angoisse (p. 106-181)	2.04	0.81
28. Métropolitain (p. 107-214)	1.77	0.56
29. Barbare (p. 109-167)	1.67	0.66
30. Solde (p. 111-246)	2.11	0.28
31. Fairy (p. 113-207)	1.81	1.50
32. Guerre (p. 114-235)	2.16	0.44
33-36. Jeunesse (p. 115-232)	2.11	0.53
37. Promontoire (p. 119-216)	1.98	1.87
38. Scènes (p. 121-165)		
39. Soir Historique (p. 123-218)	2.02	0.78
40. Bottom (p. 125-242)	1.84	0.50
41. H. (p. 126-178)	2.20	0.50
42. Mouvement (p. 127-160)	1.94	1.14
43. Dévotion (p. 129-244)	1.74	0.61
44. Démocratie (p. 131-239)	2.28	0.14
45. Génie (p. 132-169)	2.20	0.95
Moyenne	1.88	0.72
Dispersion	± 0.20	± 0.50
Romances sans paroles (Verlaine 1872)	1.56	0.22

CONNAISSANCE DE RIMBAUD

NOUVEAUX DOCUMENTS INEDITS

par HENRI GUILLEMIN

On trouvera ci-dessous une seconde série de documents et d'observations pour servir à la « connaissance de Rimbaud » et faisant suite aux notes publiées ici même, dans le numéro du 1er juin 1953.

1.

La correspondance Verlaine-Delahaye, dont nous ne connaissons guère que des lambeaux, serait à coup sûr, si nous pouvions la restituer intégralement, fort instructive. Du moins existe-t-il, à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, beaucoup de fragments des lettres adressées par Delahaye à Verlaine. Cet ensemble constitue un précieux gisement d'informations sur Rimbaud. Des citations éparses et tronquées, tirées de ces documents, nous ont été fournies par M. André Fontaine dans l'Appendice de son ouvrage sur *Verlaine, homme de lettres* (1937), puis par M. Jean-Marie Carré dans son livre : *Autour de Verlaine et de Rimbaud* (1949). Sans doute n'est-il pas inutile de reproduire ici *tous* les textes concernant Rimbaud — déjà publiés ou non — que l'on peut relever dans ce qui nous reste des lettres d'E. Delahaye. Les voici, sans que je puisse garantir en rien la rigueur de leur classement chronologique. La plupart des phrases qu'on va lire ont été tracées sur le second feuillet de lettres dont la première page a disparu, et dont la date, par conséquent, nous manque. Ce n'est point en effet *le texte même* de Delahaye que l'on (Verlaine?) a voulu conserver, mais bien les dessins et caricatures dont il ornait, assez habituellement, semble-t-il, la dernière page de ses missives. Nous avons affaire à une collection de dessins et c'est par hasard, seulement, et à la

manière de superfluités, que les propos d'E. Delahaye, figurant au verso des dessins, se trouvent avoir été, du même coup, préservés. Quelqu'un a bien inscrit, d'une encre ancienne, des dates approximatives au haut de chaque feuillet (ou presque), à gauche. Il se peut que ce soit Delahaye lui-même. Mais ces indications sont vagues. Nous les reproduirons, entre crochets. Parfois le thème de la caricature peut nous conduire à en fixer, *grosso modo*, la date.

1. [*fin 1875*] (au verso, deux dessins, dont l'un représente Verlaine, en Angleterre, levant des bras furieux, et s'écriant : *Toujours rien pour moi!* tandis qu'un facteur s'en va, narquois, dans la direction d'une gare sur laquelle on lit : *Stickney. Boston;* Verlaine se rendit à Stickney dans les premiers jours d'avril 1875, revint passer, à Arras, chez sa mère, la fin de l'été, et regagna Stickney le 13 septembre.)

Rimbe en ce moment à Marseille, ayant fait, paraît-il, le tour de la Ligurie à pied. Après des aventures épastrouillantes et des misères terribles, il se serait fait repatrier administrativement par un consul (1). Quoi qu'il en soit, il annonce l'intention d'aller s'engager dans (2) les carlistes; histoire d'aller apprendre l'espagnol (3), et continue, en attendant, ses essais de carotage sur les rares amis qui lui restent.

Quant à moi, voici mon adresse : A M. Henry Hémery, bureau de la mairie de Charleville, pour M. Delahaye.

2. [*fin 1875*]

As-tu reçu l'épistouphle attendue de l'homme à la grammaire espagnole? Ton cœur a-t-il crié? Au moins, si jamais tu l'égorges en quelque taverne, ne le fais pas trop souffrir.

J'attendrai ta prochaine avec une légitime impatience. Cette bonne nouvelle sera datée sans doute de quelque Fampoux. Fonds des Poux, dirait ta coquine de femme, puisqu'elle y a des contempteurs, des contempteurs qui n'ont pour cela que trop de raisons, hélas! Mais moi, tu sais, je garde cette puérile illusion que l'Œstre finira par s'édulcorer (4).

. . . . . .

Au revoir, ami.
Ton enfantin.
Delahaye.

P. S. Faut-il t'envoyer de suite les trois fameux sonnets?

(1) Exact. Le consulat de France à Livourne rapatria Rimbaud le 15 juin 1875.

(2) Delahaye avait d'abord écrit : « *parmi* ». Verlaine connaissant déjà le 24 août 1875 cette velléité d'engagement carliste (cf. *infra* sa lettre à Delahaye), les présentes lignes ne datent donc point de « *fin 1875* » mais bien de l'été 1875, et probablement de juillet.

(3) Dès le 7 mai 1875, Verlaine avait lui-même fourni à Delahaye, sur les projets « espagnols » de Rimbaud, l'indication suivante qu'il devait tenir de G. Nouveau : « *Chose* [...] *à Milan, en attendant argent pour Espagne.* »

(4) Delahaye a souligné « *l'Œstre* » et « *s'édulcorer* » ; or on lit dans la lettre que, d'Arras, Verlaine lui écrivit le 3 septembre : « *Quelles nouvelles, en tous cas, de l'Œstre? Et s'est-il édulcoré?* »

3. [*fin 1875*]

que cette fin dont nous causions là-bas sera quelque asile d'aliénés. Il me semble qu'il y va maintenant. C'est d'ailleurs tout simple : l'alcool. Le malheureux se vante, avec une volubilité assez étonnante de sa part, d'avoir flanqué, à Paris (5) le pied au c.. à tout le monde. Mais note ceci : la conduite de Nouve lui inspire de l'inquiétude et de la défiance; il sait qu'il est revenu chez lui et va lui écrire pour lui demander des explications. Tu feras bien de prévenir (6). Quant à toi, tu n'es qu'un ladre, c'est « pénarderie ou hostilité ». Il a été chez ta mère à Paris. Le portier lui a répondu qu'elle était en Belgique. Il sait que tu es allé vers un Boston, mais te suppose, en ce moment, revenu à Londres. Moi, bien entendu, je ne sais rien de rien. Je t'ai absolument perdu de vue.

4. (au verso d'un dessin où Delahaye se représente, comiquement, en pion)

était, et s'il les traite de crapule, rien d'épatant, vu que, pour lui, il n'y a que de la crapule au monde et qu'il ne se considère pas lui-même comme quelque chose de bien.

5. [*fin 1875*]

— Des vers de Lui? (7).

— Il y a beau temps que sa verve est à plat. Je crois même qu'il ne se souvient plus du tout d'en avoir fait.

Si tu veux, je t'enverrai les trois sonnets obscènes dont je t'ai parlé. Je ne crois pas que tu y tiennes, mais ils sont à ta disposition.

6. [*fin 1875*] (au verso, le dessin connu, intitulé *La Lettre*, où l'on voit Rimbaud assis à une table, dans un café; un autre consommateur est à sa gauche; au mur l'affiche obligatoire : *Loi sur l'ivresse publique*).

que tu es censé m'avoir donnée; sur son conseil, je dois t'envoyer cela 12, rue de Lyon (8).

Moi, décidément, c'est à Soissons que je pionne.

7. [*1876*] (au verso, une caricature intitulée : *Nos bons*

(5) Verlaine avait su, par Germain Nouveau, la présence de Rimbaud à Paris, en août : de Pourrière, le 17 août 1875, Nouveau lui avait, dans une parenthèse, écrit ceci : « *(R. à Paris, d'après Forain. Ajoute qu'il vit avec Mercier, Cabaner).* »

(6) La lettre où figurent ces lignes est donc antérieure au 20 octobre 1875; à cette date, en effet, Nouveau a déjà été « prévenu » par Verlaine, et il lui écrit, de Paris, ce 20 octobre : « *Ignorance absolue des* quoi *peuvent exciter colère chez R.* »

(7) Le 27 novembre, Verlaine écrit à Delahaye : « *Si quelquefois tu avais quelques vers (anciens) de l'Etre, envoie, je te prie, copie. Mes sonnets, ça m'est égal, tu sais...* »

(8) De Stickney, le 27 novembre, Verlaine mande à Delahaye : « *Tu peux lui dire que toutes ses lettres adressées* rue de Lyon *ne me sont même pas envoyées* [...] *Tâche de savoir en quoi consistaient les sucreries envoyées* rue de Lyon. » Il est vraisemblable que la lettre d'Ernest Delahaye où figure ce fragment n° 6 est d'une date très antérieure.

délégués et concernant les élections sénatoriales qui eurent lieu le 30 janvier 1876)

Fais-tu des progrès en piano? L'Homme vient enfin d'en accrocher un et tape dessus du matin jusqu'au soir, mais cette conquête a été accompagnée d'un petit incident rigolo que je te conterai la prochaine fois.

8. [*1876*] (au verso, une caricature où l'on voit un prêtre brandissant avec désespoir un numéro du *Courrier des Ardennes* où s'étalent ces titres énormes : *Elections. La France est foutue.* Les élections générales eurent lieu le 20 février 1876)

moyen décisif serait peut-être de faire parvenir à la jeune personne seule (9) — en évitant soigneusement le contact du papa — quelques mots simples et francs où tu lui proposerais catégoriquement de venir te rejoindre en England. Qui sait si ce petit coup d'Etat ne déchirerait pas bien des toiles d'araignées.

Je n'ai pas eu de nouvelles de Chose depuis ma dernière. Je vais lui écrire incessamment (10). Et tu sais sans doute qu'il pleut perpétuellement ici depuis plus d'un mois. Est-ce la même chose chez toi? Il est sûr au moins que la philomathie, par ce temps-là, est obligée de garder la chambre. Ainsi, rien de nouveau avant qu'il fasse sec.

A bientôt.
Ton fidèle
Delahaye.

9. (pas de date postérieurement indiquée; le verso est occupé par deux dessins raillant la vie de collège : le repas des professeurs, un défilé de potaches)

une pareille correspondance! Mais faut compter sur bien des Livourne, Marseille et autres rapatriements, sans parler de l'accident définitif, toujours à prévoir.

Et ce Nouveau? Serre-lui au moins la pince pour moi. Mande-lui, à seule fin de l'intéresser, que son ami Valard en paye de temps en temps à Chose, et avec d'autant plus de facilité qu'il a épousé une vieille grue nymphomane de soixante-dix ans, horrible scandale pour ses compatriotes.

10. [*1876*] (au verso, un dessin intitulé : *Un punch chez Barbadoux*)

pour faire décidément connaissance avec ce charmant garçon (11).

Un ancien élève de Barbadoux (Charleville) où le jeune homme

(9) Mathilde, femme de Verlaine.

(10) Dans la marge, verticalement, le long de ces deux lignes, de la même encre : « *modifié* ».

(11) Germain Nouveau. Un autre fragment de lettre (au verso, une caricature de Delahaye par lui-même, en « pion », « *dans l'éguezercise de mé fonc-sillions* ») datée, postérieurement : [*1876*], nous livre ce qui suit : « *Ne manque pas de dire à notre ami Nouveau que je suis bien sensible à son souvenir, si l'on peut appeler souvenir l'amitié et l'estime*

a pionné, comme tu sais, pendant un mois, m'a parlé de lui. C'était, paraît-il, dans ses temps d'erreur, à l'époque où il imitait le trop glorieux Modèle, à grand renfort d'extravagances et d'absinthes à la Musset. Il y a particulièrement une histoire de punch épatante, dans un pot de chambre, en compagnie des madrés de la pension, qui a dû empêcher l'Autre de dormir, s'il l'a connue.

11. *Charleville, 16 juin 1877.*

[...] Du *Voyageur Toqué*, pas de nouvelles. Sans doute envolé bien loin, bien loin, car je ne l'ai pas aperçu depuis mon retour ici.

12. *9 août 1877.* (au verso, le dessin connu : Rimbaud et l'ours blanc; au-dessous : « sur le 70e parallèle ») (12).

[...] Qu'est devenu Nouveau? On n'a plus rien su de Rimbe et je n'ai rien vu. *Abeat proditor!* comme dit Lhomond. Qu'il se ballade, le coquin!

13. [*1877*] (au verso, le dessin connu : Rimbaud chez les nègres, sur une chaise, une couronne par la tête)

Toujours pas de nouvelles du Sénégalais, mais je viens d'apprendre que le sultan de Dahomey, dans un moment d'aigreur, aurait mis la pince sur les Européens qui résident en son aimable contrée, avec menace (13)

14. [*1877*]

toujours pas de nouvelles de l'Hottentot. Quoi qu'il devient? Peut-être que ses os blanchissent actuellement sous une pyramide achantée.

Enfin : par ma faute!
J'ai admiré tes vers :

La malédiction de n'être jamais las.
Suit tes pas sur le monde où l'horizon te tire (14).
. . . . . .
La Patrie oubliée est dure au fils affreux.

Comme c'est bien ça!

15. [*1877*] (au verso, un dessin représentant quelqu'un — qui n'est pas Rimbaud — sonnant à la porte de Chanal, le successeur d'Izambard, au collège de Charleville; second dessin : le visiteur s'en va, dépité : *Personne!*)

de deux bonshommes à qui il ne manque que de se voir et de se serrer la pince pour se trouver de vieux camarades. Encore une chose qui viendra certainement, quoique pas assez vite à mon gré. »

(12) Le chiffre « *70* » est la correction d'un autre chiffre, qui me paraît être « 75 »; le même jour, 9 août 1877, Delahaye mandait à Millot que Rimbaud avait « *été signalé dernièrement à Stockholm, puis à Copenhague* »; il ajoutait : « *pas de nouvelles depuis; les géographes les plus autorisés le supposent vers le 76e parallèle.* »

(13) La phrase se trouve ici suspendue; c'est le bas de la feuille.

(14) Verlaine corrigera ce « *te tire* » en « *t'attire* ». Il s'agit de la pièce : « *Malheureux, tous les dons...* » écrite par Verlaine, selon une indication de sa propre main (exemplaire du comte de Kessler) en « *septembre ou ou octobre 1875* ».

à part Sa présence (15), rien de nouveau. Toujours du soleil, des pavés qui en pètent, des ruisseaux qui en puent, des poux et des puces qui en rigolent et même des épicières qui en oublient leurs devoirs.

Ta petite vieille
Delahaye.

16. *Charlepompe, 28 septembre 1878*
(dans l'angle supérieur droit d'un dessin, ceci :)

Il est bien réel que Rimbe a été vu à Paris. Un de mes amis l'a vu dans le quartier latin, vers Pâques.

17. [*1878*]

L'« homme aux semelles de vent » est décidément lavé. Rien de rien.

18. *Paris, 31 décembre 1881*

Cher ami,

Sur ton renseignement touchant le « monstre » hypothétiquement rocheux (16), je lui ai écrit chez sa mère. Mme Rimbe a ouvert l'épistole et m'a répondu une idem au cresson charmante où elle m'apprend que le « pauvre Arthur » est en ce moment en Arabie, au Harat ou Harar, je n'ai pas pu bien lire le nom. Je réponds aujourd'hui à Mme Rimbe pour la prier de faire parvenir mon poulet, si elle connaît l'adresse exacte de l'« Homme aux semelles de vent (17) ».

Tu peux toujours, sur cette vague indique, jeter les premiers traits d'un Coppée chouette aux pommes.

Ajoutons que le très beau dessin de Delahaye, intitulé par lui *La Tronche à Machin* (18) et qu'a reproduit M. Jean-Marie Carré figure au verso d'un autre dessin, caricatural celui-là, représentant trois « bonshommes », dans un paysage montagneux, se hissant par un sentier abrupt, vers une auberge où flamboie l'enseigne : « Péquet ». Ce qui subsiste de l' « épistole » atteste que Verlaine était alors à Arras; il s'y trouva seulement en août et au début de septembre 1875. La lettre

(15) Rimbaud rentra à Charleville, revenant de Java, le 9 décembre 1876 (cf. Delahaye à Millot, 28 janvier : « *Il est revenu!* [...] *Il était — chose déprimante — à Charleville depuis le 9 décembre. Silence sur cela!* ») Ce fragment n° 15 ne semble pas cependant dater des premiers mois de l'année 1877; la suite du texte indiquerait plutôt l'été. Mais nous avons vu que, le 9 août, Delahaye ne sait plus rien de Rimbaud, depuis assez longtemps, dirait-on.

(16) Comprenons : « peut-être bien en ce moment à Roche ».

(17) La lettre de Delahaye parvint à Rimbaud, qui répondit, d'Aden, en date du 18 janvier 1882 (corresp. n° LXIII). La préface du *Reliquaire* (1891) situe inexactement cette dernière lettre d'E. Delahaye à A. Rimbaud « vers janvier 1880 », ajoutant cette charmante précision géographique : Mme Rimbaud avait fait savoir à E. Delahaye qu'Arthur « devait être à Harar, cap de Guardofui, du détroit de Bab el Mandeb, entre l'Abyssinie et le pays des Somalis. »

(18) Au bas, à droite, quelqu'un a écrit : « *Rimbaud?* » Il est hors de doute qu'il s'agit effectivement du poète. Le profil de Rimbaud dessiné par Delahaye et publié par lui dans la *Revue Blanche* du 15 août 1896 (Iconographie Cailler-Ruchon, pl. V) suffit à l'établir.

se termine ainsi : *Envoie mes amitiés à Nouveau. Et surtout crois-moi toujours l'ennemi* du saindoux *mais ta sempiternelle vieille. Delahaye.*

2.

Il existe à la Bibliothèque Jacques Doucet une « Note » inédite d'Ernest Delahaye *sur les* cinq *dizains de Verlaine concernant Rimbaud.* C'est donc qu'un de ces « dizains » nous manque encore. Une phrase du texte nous renseigne sur le contenu de ce « vieux Coppée » jusqu'ici resté inconnu; il avait eu pour occasion et pour thème le voyage d'Arthur Rimbaud en Scandinavie; *celui sur le séjour en Suède* — écrit Delahaye, dans son idiome personnel — *contient une allusion aux consuls qui intervenaient toujours à point pour rapatrier quand indispensable.*

La *Note* est plus bavarde que nourrissante. Citons du moins ce qu'elle contient d'utilisable :

> Peu après sa tentative pour convertir Rimbaud, Verlaine rompt avec lui (1875). Vous verrez en parcourant sa correspondance qu'il y eut des lettres échangées après la visite à Stuttgart. Rimbaud a emprunté de l'argent (une centaine de francs, je crois) que Verlaine a refusé de prêter [...]
>
> Il y a ce trait curieux que Rimbaud, sachant que j'avais l'adresse de Verlaine en Angleterre mais que je ne devais pas la donner, se contentait de dire : « Ce système est puéril » et s'abstenait totalement d'insister auprès de moi pour ne pas me mettre dans l'embarras [...]
>
> Dans une des lettres que, d'après la recommandation de Verlaine, je joignais aux miennes, Rimbaud donne à son ami des conseils tout pratiques : « Evite ces idées noires..., distrais-toi... Va un peu au café... et puis tu as les théâtres. » Il lui fait part aussi de son projet de courir le monde. Il allait apprendre la musique (il commença, en effet) ; il se mettait aux sciences; peut-être serait-il une sorte d'ingénieur à l'étranger.
>
> Verlaine, après avoir cessé tout rapport avec Rimbaud, prit bientôt la chose en rigolade. Ce lâchage de la littérature lui semblait ridicule, sinon monstrueux; il prédisait que Rimbaud finirait chef de bureau [...]

Il apparaît assez clairement, et par ces lignes, et par le titre même : *Ultissima verba,* qu'à la suite de sa visite à Stuttgart, Verlaine était persuadé qu'Arthur Rimbaud avait tout à fait « lâché » la littérature et renoncé, à tout jamais, à la poésie. Lorsqu'il demande, le 27 novembre, à Delahaye, des « vers » de Rimbaud, c'est de vers « anciens » qu'il s'agit.

3.

La Bibliothèque Jacques Doucet conserve une *Note sur Rimbaud*, inédite de la main d'E. Delahaye. En voici l'essentiel :

La plupart des anecdotes sur les frasques de Rimbaud doivent n'être acceptées que sous réserve. Il ne faut pas oublier la préoccupation — puérile; il avait seize ans — qu'il a eue quelque temps de poser au « monstre » [...] Ainsi l'histoire du lait de Cabaner. Voici à peu près comment Rimbaud me racontait cela pendant le séjour de quelques mois (20) qu'il fit à Charleville, retour de Paris, en 1872 : « — C'est embêtant, j'ai maintenant une sale réputation à Paris. Causes? Les blagues des camarades, et aussi les miennes, d'ailleurs. Je me suis amusé, c'était bête, à me faire passer pour un ignoble cochon. On m'a pris au mot. Ainsi je raconte un jour que je suis entré dans la chambre de Cabaner absent, que j'ai découvert une tasse de lait apprêtée pour lui, que je me suis br.... dessus, que j'ai éjaculé dedans. On rigole, et puis on va raconter la chose comme vraie! » [...] Quel intérêt avait-il à me dire cela? Prévenir ce qu'on pourrait m'en rapporter? Ce n'est pas à supposer. Je n'étais qu'un pauvre petit provincial perdu dans mon trou, sans aucun rapport avec le monde littéraire et sans probabilité que j'en aurais. Aussi bien, Rimbaud se souciait de mon estime comme d'une guigne. Son récit venait naturellement dans la conversation, et voilà tout.

J'ai été témoin plusieurs fois, à Charleville même, de cet étalage de cynisme. C'était surtout quand il voulait dégoûter des snobs importuns. Il racontait, par exemple, qu'il avait l'habitude d'emmener chez lui les chiens errants, que, là, il leur faisait subir « les derniers outrages » et les renvoyait ensuite « déshonorés ». Les bons petits jeunes gens, en entendant cela, ouvraient des yeux comme des soucoupes, et, mal à l'aise, finissaient par lâcher la table de Rimbaud, qui, les regardant fuir, avait alors un petit ricanement amusé.

4.

La copie de *L'Homme juste* faite par Verlaine comportait, en marge, l'indication : « 75 vers » (en surcharge sur « 80 »). Le texte donné dans l'édition des *Œuvres complètes* de Rimbaud (Pléiade) compte les neuf strophes de cinq vers (soit 45 vers) qui figuraient dans l'édition Berrichon de 1912, puis une strophe supplémentaire, puis le dernier vers d'une autre strophe encore, déchiffrés par Marcel Coulon sur la copie de

(20) Exagération. Rimbaud ne passa guère, en tout, qu'un mois et demi à Charleville, au printemps de 1872.

Verlaine, et que Renéville et Mouquet ont placés, dans leur édition, *avant* les neuf strophes publiées en 1912.

Le 20 novembre 1912, Berrichon écrivait à Claudel ce qui suit *(inédit)* :

> Autant que son état fragmentaire, c'est le désir de terminer le volume par de beaux vers qui m'a fait reléguer l'*Homme juste* parmi les pièces documentaires. Finir sur les *Petites amoureuses* eût été fâcheux, voire déplorable. Pour ce résultat de belle chute, j'ai supprimé deux strophes (d'ailleurs surajoutées, et d'une écriture différente, au manuscrit) se terminant par : *Nous ch..rons dans vos ventres de grès,* vraiment trop *Petites amoureuses.*

Ainsi nous apprenons :

a) que Berrichon avait une façon très particulière de concevoir l'édition qu'il allait donner des œuvres d'Arthur Rimbaud;

b) que le manuscrit qu'il avait sous les yeux était incomplet (à l' « état fragmentaire », dit-il); l'indication marginale annonçait 75 vers — 80 vers, d'abord, mais la dernière strophe est biffée — et Berrichon n'avait sous les yeux, semble-t-il, que onze strophes, soit 55 vers;

c) que les « deux strophes » qu'il « supprime » (« surajoutées », paraît-il, et d'une « écriture différente ») étaient donc, si je comprends bien — puisqu'il se préoccupe d'assurer au poème une « belle chute » — les deux dernières du manuscrit, la pièce originale se terminant sur le vers même que M. Coulon a publié :

O justes, nous ch..rons dans vos ventres de grès.

5.

Le manuscrit de l'« *Avertissement* » des *Déserts de l'amour* que possédait Louis Barthou, et qui figure, en *fac-similé,* dans la Seconde Partie du Catalogue de la *Bibliothèque de M. Louis Barthou* (Blaizot, p. 182), n'est pas exactement reproduit dans l'édition des *Œuvres complètes* de Rimbaud établie par Renéville et Mouquet (Bibliothèque de la Pléiade).

1. Il y a un point après « se dégagent » et, bien que le mot qui suit, « peut-être », ne commence point par une majuscule, il faut certainement lire :

Des rêves suivants [...] *de douces considérations religieuses se dégagent. Peut-être se rappellera-t-on* [...]

2. Rimbaud avait écrit d'abord, au début de la dernière phrase : « *Comme* cette bizarre souffrance *possède* une auto-

rité inquiétante [...] » ; puis il a corrigé ainsi son texte : *Mais, cette bizarre souffrance possédant une autorité inquiétante* [...]

3. A la fin, dans le manuscrit, un point d'exclamation : [...] *des consolations sérieuses, et soit digne!*

6.

Quelques inexactitudes ont été commises dans la transcription des lettres de Rimbaud, saisies sur Verlaine le 10 juillet 1873 par la justice belge, et pour la première fois publiées en novembre 1930 par M. Dullaert dans le cahier n° IV de la revue *Nord*.

Je me réfère ici au texte de l'édition des Œuvres complètes de Rimbaud publiée dans la « Bibliothèque de la Pléiade ».

a) lettre n° XXII datée « Londres, vendredi après-midi ».

P. 276. ligne 10; texte publié : « Oh! tu ne *m'oublieras* pas, dis? ». — Texte de l'original : « Oh! tu ne *m'oublies* pas, dis? »

Id. ligne 20 (première ligne du post-scriptum). Rimbaud avait écrit d'abord : « Je ne puis rester ici plus tard que *mardi* » ; il a barré ce dernier mot et l'a remplacé par « *lundi soir* ».

b) lettre n° XXIII [Londres, 5 juillet 1873].

P. 277. ligne 2. « Quant à claquer, je te connais ». — Le point d'exclamation qui figure après « connais », dans l'édition, n'existe pas dans le manuscrit.

Id. ligne 8. Texte publié : « Crois-tu que *ta* vie sera plus agréable.... ». — Texte de l'original : « Crois-tu que *la* vie...!

Id. La phrase qu'on lit aux lignes 17-18 : « Après ça, resonge à ce que tu étais avant de me connaître », est une adjonction faite par Rimbaud à son texte en le relisant.

c) lettre n° XXIV, datée « Lundi midi ».

P. 279. ligne 3. « Tu veux revenir à Londres? »

L'édition met, par erreur, un point d'exclamation à la place du point d'interrogation qu'on voit dans l'autographe.

P. 280. ligne 2. « Et toutes les chaussures ». Ces mots ont été rajoutés par Rimbaud, en dernière minute.

Dans l'édition des *Œuvres complètes* (Pléiade), la lettre n° LXX ne porte point l'astérisque indiquant vérification faite du texte sur l'original.

La lettre autographe appartient à M. Max Debbane, qui réside à Alexandrie et qui a bien voulu m'indiquer les rectifications nécessaires :

1. Ligne 3. Manuscrit : « Vous avez dû *ensuite* recevoir [...] » ; cet *ensuite* est omis dans l'imprimé.

2. Ligne 15. Manuscrit : « De même, *s'ils* descendent au Harar », et non : « De même, si les Anglais descendent [...] »

Ajoutons que la ponctuation de la lettre a été refaite par Berrichon (ou par Isabelle) ; pas de virgule, dans l'autographe, après « surtout » (ligne 7) ; pas de point et virgule après « le même » (1. 9) ; pas de virgule après « permuterai » (1. 10) ; une virgule et non un point et virgule, à la ligne 12, après : « de ce côté » ; pas de virgule après « mon coin » (1. 13), ni après « Harar » (1. 16) ni après « enfin » (1. 17). En outre, Rimbaud n'est pas allé à la ligne après « place » (1. 10) et il n'a point mis d'accent sur « du » (1. 3) : « Vous avez du recevoir. »

7.

Détails complémentaires fournis par un examen du dossier de l'affaire Verlaine-Rimbaud, conservé à Bruxelles :

a) Le procès-verbal de l'agent de police Michel (Auguste-Joseph) en date du 10 juillet précise que le sieur Verlaine Paul a été, par lui, « arrêté rue du Midi, sur la réquisition du sieur Rimbaud, Arthur », lequel « se plaignait que, vers deux heures, il avait été blessé d'un coup de revolver au bras gauche » par Verlaine qui « le poursuivait de nouveau, armé de cette arme » (*sic*).

b) Un « bulletin de renseignements » concernant le sieur Verlaine est annexé à ce procès-verbal du 10 juillet. On y lit notamment les indications suivantes :

Lieu et date de naissance : *Metz, le* 30 *mars* 1844 (*a opté pour la nationalité française, à Londres*).

Sait-il lire et écrire? *Oui.*

Quel est son degré d'instruction? *Supérieur.*

A-t-il des moyens d'existence? *Oui.*

Quelle est sa moralité? *Inconnue.*

c) Un mandat de comparution avait été adressé par la justice belge à la « veuve Verlaine » et au « sieur Rimbaud », « tous deux rue des Brasseurs n° 1 ». Rimbaud était « mandé à comparaître le 12 juillet devant le juge d'instruction » ;

Une note, du 12, spécifie que « ce jeune homme étant en ce moment dans un état fébrile qui demande du repos, ne peut se rendre au tribunal ». Le docteur Semal, en conséquence, à la demande du juge, se rendit lui-même, le 14 juillet, à l'Hôpital Saint-Jean, et examina la blessure de Rimbaud, « en la salle n° 11, lit 19. »

d) Une note de la Préfecture de Police de Paris, en date du 21 août 1873, a été adressée au juge d'instruction bruxellois T'Sterstevens, au sujet de Verlaine. On y trouve le paragraphe suivant, dans lequel figure la mention d'un personnage jusqu'ici non identifié :

« ...il prit sous son patronage un jeune poète, le nommé Rimbaud, Arthur, âgé de seize ans, né à Charleville. Celui-ci lui était recommandé par un sieur Corrège, rentier, domicilié dans cette localité, qui faisait du reste l'éloge le plus flatteur de l'intelligence et du talent de son jeune compatriote. »

8.

La photographie, en marin, de Frédéric Rimbaud, frère aîné d'Arthur, que l'on trouve dans l'*Iconographie d'A. Rimbaud* publiée par F. Ruchon chez Cailler en 1946 (planche XXVIII), n'avait jamais cessé de me surprendre. Il me paraissait étrange que Frédéric ait accompli dans la marine son service militaire, d'autant plus qu'Arthur, dans la lettre « aux siens » du 17 mars 1875, écrit à l'adresse de son frère un : *Je salue l'armée* qui n'eût pas manqué d'être un : « Je salue la marine » si Frédéric avait réellement choisi de servir sur les navires de guerre. Au surplus, le costume du jeune homme que l'on voit sur l'image de l'*Iconographie* est visiblement beaucoup plus près de notre temps que ne l'était celui des marins de 1875.

En réalité, selon ce que veut bien m'écrire J.-P. Vaillant, il s'agit, non pas, comme l'avait cru F. Ruchon, de Frédéric Rimbaud, mais de son fils Léon, qui vécut à Dakar et mourut le 12 juillet 1914.

Frédéric était né le 2 novembre 1853; il épousa le 11 août 1885 la jeune fille dont il avait eu un enfant le 21 juillet de la même année; le premier enfant né dans le mariage fut ce Léon — le futur marin — qui vint au monde le 21 juillet 1887.

9.

Simple rapprochement de textes, et dont je me garderai de tirer moi-même des conclusions qui ne sont point de ma compétence :

Décrivant à sa mère et à sa sœur le mal dont il est atteint, Rimbaud leur dit en mai 1891 : « c'est une *synovite*, une *hydartrose* » (O. C., Pléiade, p. 501).

Delahaye, dans ses *Souvenirs familiers* (p. 63), croit pouvoir préciser que Vitalie Rimbaud, la petite sœur d'Arthur, morte le 18 décembre 1875, fut emportée par « une *synovite* ».

10.

Le nom de Paul Bourde se mêle à la biographie, encore si mal établie, d'Arthur Rimbaud. On sait que Bardey affirme l'avoir rencontré « en janvier 1884 » sur un paquebot (Bourde se rendant alors, pour le compte du *Temps*, au Tonkin) et que Bourde lui confia alors pour Rimbaud un bref message de souvenir, « une carte » que Bardey, fidèlement, remit à son employé. On connaît également la lettre, fort intéressante, qu'en 1887, Paul Bourde fit tenir à Rimbaud, et dans laquelle il lui apprenait que le nom d'Arthur Rimbaud était en passe de prendre à Paris, dans un cercle du moins encore étroit de lettrés, une espèce de célébrité, de prestige « légendaire ».

Préparant son étude sur Rimbaud, Berrichon s'adressa, en juin 1897, au rédacteur en chef du *Temps;* il reçut de Mathias Morhard la lettre que voici, et que je crois inédite :

29 juin 1897.

Mon cher confrère,

Je viens de voir M. Paul Bourde, qui est un ancien camarade de collège d'Arthur Rimbaud, et qu'à ce titre-là vous pourriez sans doute consulter utilement. Il offrit en effet à Rimbaud de collaborer au *Temps*. Mais cette proposition n'aboutit pas, Rimbaud ayant demandé, paraît-il, 4.500 fr. par mois.

Il n'a paru, dans le *Temps*, aucune lettre d'Arthur Rimbaud. J'ai demandé à P. Bourde s'il avait conservé les lettres personnelles, assez nombreuses, dit-il, qu'il a reçues de lui. Sa réponse est négative.

Je regrette bien vivement [etc.] ...

A PROPOS DE RIMBAUD

par ANDRÉ TIAN.

Le 15 mai 1939 le *Mercure de France* publiait sous la signature de Bouillane de Lacoste et H. Matarasso de nouveaux documents sur Rimbaud contenant des lettres adressées par Alfred Bardey à Paterne Berrichon. L'une d'elles, du 17 juillet 1897, renfermait le passage suivant : « Voici la liste des personnes qui pourraient vous donner leur appréciation sur Rimbaud. » Suivait l'énumération de quelques noms de commerçants d'Aden, de la Côte des Somalis et du Harrar. La phrase se termine par ces mots : « Surtout M. C. Tian qui a fait des opérations commerciales avec lui de 1887 jusqu'à sa mort (à Aden et chez M. Paul Tian, négociant, rue de la République à Marseille).

Les lettres adressées par Paterne Berrichon à mon père sont restées sans réponse. En 1897, année de Fachoda, il eût été pour le moins imprudent de renseigner Paterne sur son beau-frère dont certaines activités non commerciales furent, du 1er avril 1888 et jusqu'à son départ définitif de Harrar au printemps de 1891, diamétralement opposées aux intérêts anglais en Mer Rouge, et dans les régions environnantes.

M. Henri Guillemin, dans un article intitulé « Rimbaud est-il mort chrétiennement? » que publia le *Figaro littéraire* du 9 mai dernier, faisait état des propos tenus à ce sujet par Maurice Riès à un interlocuteur anonyme d'André Billy et rapportés par ce dernier dans le *Figaro* des 25 janvier et 1er février 1941. L'interlocuteur anonyme révéla son identité un an plus tard, dans un article ayant pour titre « Il n'y a pas de mystère Rimbaud », paru dans *Les Amitiés de Saint-Etienne* le 24 janvier 1942. Qu'y disait Maurice Riès par l'in-

termédiaire d'André Pourquier? Que sur son lit d'hôpital le poète des *Illuminations* blasphémait et jurait comme un païen, ce qui, pour Riès, infirmait le tableau qu'en avait tracé à sa mère sa sœur Isabelle. André Pourquier écrit encore : « J'eus à d'innombrables reprises l'occasion d'aborder le problème Rimbaud avec Riès et celui-ci ne manquait jamais d'éclater de rire quand on lui parlait du génie poétique de Rimbaud. Génie commercial, oui, appuyait-il, quant à l'autre?

Rimbaud s'était confié à lui de ses anciennes mystifications littéraires, qui, on doit le souligner pour sa défense, avaient été commises par subversions et non point pour briguer la gloire, même à titre posthume... « Tout ce qui est farce rend joyeux les naïfs », disait-il (Riès).

Qui était donc ce Maurice Riès, et quelle autorité littéraire pouvait-il bien avoir pour juger pareillement, sur une boutade de leur auteur, les œuvres de « l'étincelle d'or de la lumière nature » ?

Maurice Riès, né en 1858, était le fils de la femme de ménage qui faisait à Marseille le bureau de mon oncle Paul Tian, frère de mon père. Il reçut l'instruction primaire que dispensaient à l'époque les Frères des Ecoles Chrétiennes : lecture, écriture, grammaire, les quatre règles et des rudiments de littérature, d'histoire et de géographie. J'ai correspondu avec lui, au cours de mon existence à deux reprises. La dernière a duré de 1939 à 1942. Et dès le début de ces lignes, je dois dire qu'il ressort des lettres de Maurice Riès que je possède, que je suis loin d'être d'accord avec le contenu de l'article d'André Pourquier.

Mon père, César Tian, qui avait cinquante et un ans de plus que moi s'était établi à Aden en 1869, franchissant le canal de Suez le jour même de son inauguration par l'Impératrice Eugénie, le 17 novembre de cette année-là. Et voici par Maurice Riès lui-même ce que furent ses quinze premières années à Aden : « En 1876 je l'y joignis (1) en qualité d'employé comptable de la maison de commerce qu'il y avait fondé, et que seul, depuis sept années, il dirigeait... Successivement j'y devins son fondé de pouvoir, son associé sous la raison sociale César Tian et Maurice Riès; puis finalement en 1909, son successeur en mon nom et pour mon compte. »

Ayant de bonnes raisons pour penser que les révélations faites à André Billy, par un interlocuteur anonyme, de pro-

(1) Riès avait alors 18 ans.

pos tenus sur Rimbaud par Riès ne devaient pas être prises au pied de la lettre, je questionnai de nouveau l'ancien associé de mon père, pour obtenir plus de précisions sur sa carrière à Aden. Voici ce qu'il me répondit le 17 janvier 1941 :

« En 1880! A Aden? J'étais bien jeune encore — sans expérience relativement à son négoce et aux personnes l'exerçant —; je terminais mon noviciat de quatre années au titre de commis aux écritures et je partais à Hodeyda, Moka, y créer, la diriger, une succursale de notre établissement visant seul le commerce du roi des cafés. Cette seconde période de formations spéciales me valut quatre autres années de travail assidu, et, vous le concevez, un éloignement encore plus prononcé de toute autre préoccupation. »

Nous sommes en 1884, et il n'y a sûrement pas encore de curiosité rimbaldienne chez Riès. Cependant, cette année-là, Verlaine publie *Les Poètes Maudits*, et à ce sujet Alfred Bardey écrit à Paterne Berrichon :

« Je ne sais si Rimbaud a su en 1884 que son ancien ami Verlaine venait de faire paraître *Les Poètes Maudits*. Je crois qu'il écrivait encore, mais il ne m'a jamais laissé faire allusion à ses travaux littéraires. Je lui ai demandé quelquefois pourquoi il ne les continuait pas. Je n'obtenais que ses réponses habituelles : Absurde, ridicule, dégoûtant, etc... (2) »

L'épithète de « rinçures » soi-disant recueillie par Riès est bien anodine à côté des trois qualificatifs cités par Alfred Bardey, et je n'y vois pour ma part, si elle avait été prononcée par Rimbaud, qu'un mot pour se débarrasser d'un questionneur indiscret.

C'est en mars 1888 seulement que mon père fait la connaissance de Rimbaud qui lui avait écrit pour lui demander de faire de lui son agent à Harrar. Mon père accepte et Rimbaud devient représentant de César Tian à partir du 1er avril 1888. (Riès m'a confirmé tout ce qui précède dans sa lettre du 12 mai 1939.) A cette époque Maurice Riès qui est en congé en France et ne revient à Aden qu'au début de septembre 1889 pour remplacer mon père qui rentre à Marseille pour se marier, est, depuis quelques mois, le fondé de pouvoir de César Tian. Ce dernier revient à Aden en octobre 1890 quelques mois après ma naissance, et à son tour Riès repart. C'est donc pendant un an au plus que Maurice Riès, en sa qualité de fondé de pouvoir de mon père, a été en relation

(2) Lettre du 16 juillet 1897. *Mercure de France* du 15 mai 1939.

avec Rimbaud fixé à Harrar qui était à une vingtaine de jours d'Aden. Il est peu probable qu'après la présentation de Rimbaud par mon père à Riès, au début de septembre 1888, ce dernier revit, pendant les douze mois qui suivirent, l'ancien poète plusieurs fois.

A cette époque, Maurice Riès n'était pas encore l'associé de mon père. Il ne devait le devenir que trois années plus tard. Voici le texte intégral de la lettre annonçant la chose à la clientèle et aux fournisseurs : « Aden, 1er septembre 1891. — J'ai l'honneur de vous informer que j'associe à mes affaires d'Aden M. Maurice Riès, mon dévoué collaborateur et fondé de pouvoir depuis 15 ans, qui va reprendre la direction de ma maison d'Aden avec la signature sociale. Veuillez agréer, etc., etc... »

A cette date du 1er septembre 1891, il y a déjà tout près de quatre mois que Rimbaud a quitté définitivement Aden : 9 mai. Après l'amputation de sa jambe, il a regagné Roche d'où il repart le dimanche 23 août, accompagné par Isabelle, pour Marseille. Où était Maurice Riès à ce moment? A Aden, nous venons de le voir, où il allait obtenir de mon père l'acte d'association dont il avait craint un certain temps que ce fût Rimbaud qui en soit le bénéficiaire! Et contrairement à ce qu'a raconté André Pourquier ce ne fut pas Riès qui toucha pour le poète le chèque qu'il avait reçu de mon père au moment de son départ d'Aden, mais Mme Rimbaud. Pour donner plus de véracité aux confidences de Riès, André Pourquier nous raconte dans son article que celui-ci lui aurait assuré avoir détruit en 1919-1920 des liasses de lettres commerciales adressées par Rimbaud à mon père. J'oppose à cela le démenti le plus formel; voici pourquoi : questionné par moi en 1923 sur ce qu'il était advenu des archives de la maison César Tian, Riès répondit (lettre du 28 décembre) : « En 1909, au moment de la retraite de M. C. Tian, ce dernier fit brûler à Aden ou emportait avec lui à Marseille tout ou partie de ses archives commerciales. » Ce fut après la signature de l'acte d'association avec mon père que Riès rentre à Marseille. Là, nanti de son titre d'associé de César Tian, il va voir celui qu'il a détesté et craint comme un rival, qui gît torturé par le cancer qui se généralise, sur son lit d'agonie.

Il entend celui qui a écrit dans *Les Illuminations* : « J'attends Dieu avec gourmandise » jurer et blasphémer. Quoi d'étonnant à cela et y a-t-il lieu de s'en scandaliser et de

mettre en doute la conversion du poète, lorsque au Jardin des Oliviers le Fils de Dieu a demandé à son Père d'éloigner de lui le Calice de la Passion? Mais qui peut affirmer, comme me l'a écrit M. Guillemin l'été dernier, que Maurice Riès ait encore visité Rimbaud après le dimanche 25 octobre, jour où il accepta de recevoir les derniers sacrements (3)? Alors, après tout ce que je viens d'exposer, quel crédit peut-on accorder aux propos de Maurice Riès rapportés par André Pourquier? Et si je crois à la conversion de Rimbaud comme l'a rapporté André Billy dans le *Figaro Littéraire* du 8 août 1953, c'est parce qu'après *Le mal, Le veilleur* et bien d'autres apostrophes blasphématoires à Dieu, le poète a écrit dans *Les Illuminations :* « J'attends Dieu avec gourmandise. »

(3) Lettre d'Isabelle Rimbaud à sa mère, du 28 octobre 1891.

UNE SOURCE ANCIENNE DU SYMBOLISME

VERLAINE ET RIMBAUD DEBITEURS DE CYRANO DE BERGERAC

par D. A. DE GRAAF

Parmi les épigraphes qui ornent divers poèmes des *Romances sans paroles*, notamment les « Ariettes oubliées », il y en a une qui est signée Cyrano de Bergerac. On chercherait en vain, dans l'édition annotée (1) (tant dans la première que dans la seconde), la référence à l'œuvre du poète cité, comme c'est le cas de Favart et de Petrus Borel — excepté naturellement Arthur Rimbaud dont la seule phrase citée intriguera peut-être ceux qui vont toujours aux traces de la fameuse *Chasse spirituelle*... Après d'amples recherches, j'ai réussi à retrouver le texte auquel le fragment en prose qui se trouve en haut de la neuvième « Ariette » a été emprunté. C'est dans les *Œuvres comiques* que figure, parmi les « Lettres satiriques et amoureuses » une lettre intitulée « Sur l'ombre que faisaient des arbres dans l'eau » contenant le passage en question. Je me permets de le citer tel qu'il a été reproduit dans l'édition susdite signée par le

(1) Voici, à mon avis, la cause de cette omission : dans la belle édition des *Œuvres libertines* de Cyrano de Bergerac, parue chez Edouard Champion, en 1921 (2 tomes), différentes « Lettres » n'ont pas été insérées parce que, ainsi M. Frédéric Lachèvre motive son choix à mon avis étonnamment arbitraire, il s'est borné à publier les lettres les « plus importantes » au point de vue libertin. J'espère, par mes citations, avoir démontré suffisamment que les autres non plus ne sont pas dénuées d'intérêt au point de justifier la suppression en question.

bibliophile Jacob (Paris, Dehays, libr.-éd., 4-6, rue Voltaire, 1858) :

« Le rossignol, qui du haut d'une branche, se regarde « dedans, croit être tombé dans la rivière. Il est au sommet « d'un chêne et toutefois il a peur de se noyer (2). »

Or il est curieux de constater que Verlaine, non content de chercher de quoi s'inspirer, a profité du titre et du début de cette lettre en vue de la composition de la première strophe de ce dernier poème des « Ariettes oubliées ». Qu'on en juge :

« L'onde n'est pas ingrate de la visite que ces saules lui « rendent; elle a percé l'Univers à jour, de peur que la vase « de son lit ne souillât leurs rameaux et, non contente d'avoir « formé du cristal avec de la bourbe, elle a voûté les cieux « et les Arbres par-dessous, afin qu'on ne pût dire que ceux « qui l'étaient venus voir eussent perdu le jour qu'ils avaient « quitté pour elle. »

Si l'on examine le début du poème, on peut constater que Verlaine a pris au moins trois mots dans le texte de Bergerac : *ombre, arbre, rivière.* Encore le poète a-t-il profité de la présence du mot *rameaux* pour en faire *ramures*...

Si l'on voulait puiser encore plus longuement à cette source verlainienne, on pourrait aller jusqu'à citer tel passage de la « Lettre d'une maison de campagne » :

« Le voyageur qui s'y vient raffraîchir, courbant sa tête « dessous l'onde, s'étonne qu'il soit grand jour sur son « horizon, pendant qu'il voit le Soleil aux antipodes, et ne « se penche jamais sur le bord, qu'il n'ait peur de tomber « au firmament. »

On en vient à se demander si ces emprunts réitérés ne relèvent pas d'une carence accidentelle de l'imagination et si Verlaine, en mal d'inspiration, n'a pas recouru ainsi à un ancien texte pour en sortir davantage que la simple matière d'une épigraphe.

◆

Dans une de ses nombreuses missives où Verlaine recommande à Lepelletier de « soigner » son « petit bouquin »

(2) La ponctuation dans l'édition des *Œuvres comiques* diffère légèrement de celle suivie par les éditeurs des *Œuvres complètes* de Paul Verlaine.

(*Les Romances sans paroles* qu'il dénomme souvent « Gustave »), il le prie de ne pas omettre la dédicace à Rimbaud (en caractères imprimés, bien entendu) en insistant ainsi :

« Je tiens beaucoup à la dédicace à Rimbaud, d'abord « comme protestation, puis, parce que ces vers ont été faits, « lui étant là, et *m'ayant poussé beaucoup à les faire...* »

Il y a lieu, je suppose, d'admettre à ce propos, que Rimbaud, le cas échéant, a fourni à Verlaine la matière de plus d'une épigramme, ces fragments étant pris dans de grands auteurs (mais vivant pour la plupart plutôt en marge de la littérature officielle) qui lui procurèrent de quoi aborder de nouvelles expériences poétiques. On sait que Rimbaud lui a appris à aimer non pas une partie mais toute l'œuvre en vers de Marceline Desbordes-Valmore. Qui dira s'il n'en a pas fait de même à propos de l'œuvre de Lamartine (en insistant notamment sur la valeur de *La Chute d'un ange*, dont Verlaine, à un moment donné, s'était avisé de traduire en anglais certains vers), de Petrus Borel et même du médiocre Van Hasselt — ainsi que, parmi les poètes anglo-saxons, Poe et Shakespeare? Cette influence doit avoir exercé son action généreuse jusqu'à peu de temps avant le drame de Bruxelles...

M. Antoine Adam (3) a insisté sur le fait qu'après *Les Fêtes galantes, La Bonne chanson,* considérée du point de vue purement littéraire, signifiait une régression. Et il suppose que Rimbaud aura relevé devant son ami l'appauvrissement de sa « veine ». Quoi de plus plausible que de supposer que ce compagnon génial lui aura fourni alors la matière nécessaire à faire revenir l'inspiration tant regrettée? Et pourquoi, en l'occurrence, Rimbaud ne lui en aurait-il pas désigné la présence dans les œuvres de ce Cyrano de Bergerac dont le ton tout à fait original et, parfois, visionnaire, aura frappé le Voyant?

Revenons maintenant à l'auteur du *Pédant joué*. Il est intéressant d'étudier en ce cas (et en d'autres cas d'emprunt aussi!) le contexte, car il se trouve que celui qui, selon toute probabilité, aura exhumé le passage cité plus haut doit avoir puisé, en même temps, dans ces proses bizarres l'inspiration, ou, si l'on veut, l'hallucination apte à lui inspirer certaines des « Illuminations » les plus anciennes.

(3) Voir *Le Bulletin des Amis de Rimbaud* (« Le Bateau ivre »), de mars 1951, p. 6.

Qu'on regarde, par exemple, la phrase suivante prise dans la lettre qui a fourni à Verlaine la matière de son épigraphe :

« Je ne puis encore empêcher ma vue de prendre au moins « ce Firmament imaginaire pour un grand lac sur qui la « terre flotte. »

Ne croit-on pas reconnaître ici la phrase célèbre d'*Enfance* (troisième section) :

« Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte... »

Et Rimbaud en rejetant, dans « Alchimie du verbe », cette inspiration-là, ne semble-t-il pas avoir recouru avec une instance encore plus grande au même passage lorsqu'il écrivit :

« (...) Je voyais très franchement une mosquée à la place « d'une usine, une école de tambours faite par les anges, « des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un « lac... »

Un autre fragment, pris, cette fois, dans la douzième lettre satirique (« Pour les sorciers »), nous rappelle outre les *Illuminations* cette énigmatique *Aurélia* dont Paterne Berrichon a prétendu que la lecture aurait inquiété le jeune Rimbaud :

« Je voyais les étoiles luire au fond du ciel avec un feu « bluettant; la lune était en son plein, mais beaucoup plus « pâle qu'à l'ordinaire : elle éclipsa trois fois, et trois fois « dévola de son cercle; les vents étaient paralytiques, les « fontaines étaient muettes; les oiseaux avaient oublié leur « ramage; les poissons se craignaient enchâssés dans du « verre; tous les animaux n'avaient de mouvement que ce « qu'il leur en fallait pour trembler; l'horreur d'un silence « effroyable régnait partout, et partant la nature semblait « être en suspens de quelque grande aventure. »

On dirait que Poe aussi bien que Nerval doivent avoir mis à profit des lectures pareilles. A plus forte raison un Verlaine et un Rimbaud occupés à rechercher de nouveaux éléments d'inspiration, afin de se bâtir un nouveau « système ». Malheureusement, chez Verlaine ce système a bientôt avorté, mais ce qui en reste nous fait entrevoir des mondes mystérieux pleins de forces suggestives. Et n'est-ce pas de la suggestion qu'est né en partie le Symbolisme?

Quant à Cyrano de Bergerac, l'épigraphe en question nous avait montré seulement un pan de l'habit du grand sorcier : voilà maintenant le vêtement quasi complet qui couvre un

véritable illuminé, un de ces personnages qui, au siècle suivant, devaient faire rayonner sur toute l'Europe occidentale une influence mystique, voire occulte. Or il est curieux de constater, une fois de plus, que ce courant souterrain a été stimulé par des esprits libertins et athées, tels le Hollandais Balthasar Becker et, avant lui, le Français Cyrano de Bergerac.

D'autre part, on peut risquer la remarque que si le Symbolisme français relève en quelque sorte du romantisme allemand, celui-ci a trouvé dans le romantisme français de la première moitié du XVII[e] siècle, les matières premières d'un état d'esprit qui, dans le romantisme officiel, ne s'est guère épanoui *.

* *Cette publication est le fruit de recherches opérées en France grâce à la subvention du Centre National de la Recherche Scientifique conformément à la proposition de l'Organisation Néerlandaise des Recherches Pures* (Z. W. O.).

LA RANDONNÉE DE L'ÉCLAIR

par GASTON PUEL

PRIME PRÉTENTION

Cet homme dont chaque jour répandait le mystère, le voici marchant dans la verdeur des nouvelles feuilles, allant et venant dans la clarté poreuse de l'évidence.

Sa personne *ne lui servait de rien tant qu'il ne l'avait pas reconnue dans une autre. Maintenant il est la cage où tous les oiseaux du monde se sont donné rendez-vous; dans sa poitrine mûrissent tous les fruits, musarde le dernier soleil. Il aime.*

Un baiser a dévasté sa bouche. Il parle.

Mais l'entendre est un miracle.

Il parle. C'est un scandale.

Il n'appartient même pas à la parole qui le trahit.

Sa parole n'est que le fantôme de son fantôme.

Pour l'entendre il faudrait la rendre à cette lointaine culasse d'où elle s'est éjectée.

Mais qui pourrait ainsi la retendre?

Seul, celui qui a déjà fait le voyage reconnaîtra les pierres du chemin au détour d'une image jumelle, au coin d'un parfum déterré, au bruissement du feuillage de la mémoire.

C'est parce qu'une expérience n'est jamais exceptionnelle que le langage n'est jamais exercice maniaque et solitaire; le poète parle pour tous d'une manifestation

commune dans un verbe qui n'a rien de particulier que d'être un moment *de sa chair, un versant de son esprit, une étincelle de sa lampe. Chacun doit combler le nécessaire* vide *qui s'alimente autour de sa modeste et trop fugace présence.*

Figé soudain dans sa banale démarche, aux prises avec l'éclair et sa nudité, comment voulez-vous que son chant soit prudent? Ne lui demandez ni « l'intelligente » énumération de l'huissier, ni « l'universalité » de la raison.

S'il rend des comptes c'est ainsi :

Je traverse des journées
D'autres explorent des forêts

Elle m'a rendu à un monde
Plus vite

Depuis trois jours
Il y a vingt-neuf ans
Que je l'aime

N'est-ce pas la parole de l'évidence? Assurément il faut être naïf pour l'entendre. N'est-ce pas la manifestation impromptue d'un fantôme? Assurément il ne faut pas être très réel pour se laisser prendre à cette parodie du réel! Mais sommes-nous réels? Que la réalité nous abuse et nous confonde ne suffit pas à nous attacher à ses preuves! Ce sur quoi le poète fonde sa vanité c'est la possibilité cent fois reconnue d'assaisonner le vécu, de lier ou de délier le réel et l'imaginaire, le songe et la veille, le haut et le bas. Il prend ses mesures et tend son espace comme un tailleur coupe un costume; il blasonne ses raisons avec des symboles de passage; il retient des migrations solaires et lâche des nuits en plein jour; il est acoquiné avec le Temps. Nécessairement. Les équinoxes lui ont donné carte blanche.

★

Mais cette fragile possession sans quoi ses pouvoirs seraient vains, le poète ne l'accepte plus qu'à travers un être de toute lumière. Cette bien-aimée qui étalonne le vide c'est à partir d'elle que commence la terre ferme, c'est dans ses yeux que les couleurs matinales se délivrent de leur banalité, c'est dans son corps muet que les larmes balbutient, — et leur murmure, équidistant du bruissement de joie, comme l'écho en plein été d'une neige toute de consonnes, allume des voyelles, des mots bronzés et cotonneux, au cœur de celui qui respire encore. Le poème s'achemine vers sa fécondation; l poète connaît des silences remplis de martinets, d'impossibles vacances; il va parler. Le poème naîtra d'un mur de clinique, — la page blanche —, à grand renfort d'oublis et de piétinements.

★

Assez gravement parfois, le poète est un homme. Il rêve de s'installer dans la durée comme un paquebot sur la mer, avec des assurances, un tonnage sûr, des chaloupes de sauvetage et un nombre respectable de bouées. Il voit d'un assez bon œil ses allées et venues, ses accostages et même ses possibles renflouements. Il est prêt à croire que demain contiendra le vide du bonheur qui remplit aujourd'hui. C'est alors qu'il tente de domestiquer l'éclair.

FONTAINE

Je voudrais t'offrir cette rivière née de la terre dont l'eau vive veinée de soleil commande au repos du cœur.

Si un jour l'amitié de nos bras nous porte jusqu'à ce remuement limpide et si près de lui tu t'étends, verras-tu les ruines blanches qui dominent de toute éternité ce jade raisonnable, convoyeur du présent? Dans cet âtre dévasté verras-tu le tisonnier du Temps qui bat toujours sa moisson d'étincelles? Verras-tu ce brandon rare à l'assaut du soleil? Verras-tu ce qui palpite encore de l'éclair d'un baiser?

Luisante comme une olive dans ce tourbillon de cendres, gagneras-tu ta facile ressemblance? Seras-tu Laure au seuil de l'Impossible?

Je voudrais te haler dans mon amour qui n'est qu'une rivière.

★

C'est à l'écart de ton corps que je croyais le mieux t'aimer

Mais quand ton visage rouvrait la plaie de mon enfance

Je m'oubliais si vite que je croyais t'oublier.

VŒU

Si les ressources lumineuses de ton corps m'enchantent, je ne puis gagner la hauteur de leur clarté sans interroger l'oracle versatile des nuits qu'elles proposent. Je ne tarde pas à m'incliner. J'accepte l'altération du plus vert des rameaux d'aujourd'hui.

Descendu des cimes, à niveau d'herbe et de grillon, j'entrevois les fragiles traces que laisse derrière elle la durée d'un homme. Alors de toutes mes forces, je m'aggripe au fût de ta chair la plus sourde, je secoue la torpeur d'un vœu qui s'était endormi dans la chaleur de tes bras : demeurer ton meilleur ami et ton plus fidèle complice.

Lieu limpide. Une lampe nettoyée y brûle. L'étincelle se prolonge dans la flamme qui nous lie. Toute parole nous héberge l'un à l'autre. Tes épaules nues vont et viennent, superflues, dans le confort de nos regards.

★

Nous nous épuisons à trafiquer du temps, à nous éprendre de ses sottes limites. De toutes parts souffle la pathétique invite du vent.

CHASTEMENT

Tu passes, — plus claire, peut-être — dans le chemin que j'ai cent fois souhaité à ce village. Un chien aboie, un lézard fuit, un frelon creuse l'air...

Ce soir, comme le vent tournera, tu quitteras ton corsage et passeras ta veste. Nous irons au creux du vieux château. Au loin, la mer reposera.

(Je t'écris ces banales images pendant qu'une cité m'envahit. Voir un village, un été, ton visage ravagés par un même éclair de beauté est une prouesse que je m'accorde en tirant des verrous!)

Comme la mer, nous nous abandonnerons à la terre, et le soleil, revenant à sa triste manie, prendra congé de nous, sur la pointe des pieds, sans qu'une herbe crisse.

★

Allègre, la lumière s'affranchit de toute la poussière aux aguets dans nos corps; elle épouse la courbure de ton visage.

LA CONNAISSANCE NATURELLE

Je ne te connaissais que par le halètement de tes confidences. Tu venais à moi avec des habitudes dont la simple clarté m'aveuglait. Parfois, je voyais tes mains; elles frôlaient une tasse ou mon coude. Je les oubliais très vite.

Maintenant ta beauté m'envahit. Je t'appelle et c'est miracle si tu me réponds. Nous marchons côte à côte et je ne te connais plus.

★

O ma Mouvante, je ne suis pas stratège du bonheur; je suis à peine assez éveillé pour te dire que tu n'es pas vulnérable dans le vide où nous croulons.

Le Père Granpet

par PHILIP O'CRÉAC'H

A Monsieur le docteur Aublant

Il y avait, à Saint-Sulpice-le-Guérétois, un bon vieillard qui se nommait le père Granpet. Il était plus qu'octogénaire et si je dis « un bon vieillard » c'est bien afin de respecter les usages, car pire salopard, on pouvait voyager loin avant que de le rencontrer.

Sa femme, depuis longtemps, habitait le cimetière et, couchée sous une dalle, ne songeait certes qu'à se réjouir d'avoir enfin quitté cette vallée de larmes.

Les enfants, de temps à autre, venaient visiter le grand-père dans l'espoir d'apprendre que cette vieille carne allait passer l'arme à gauche : pensez-vous! L'hiver, ils le trouvaient croupetonné dans son fauteuil, au coin du feu, se chauffant le ventre avec du trois-six, pas plus dispos à faire un mort que si ses héritiers n'eussent point eu envie de l'enterrer : l'été, assis devant sa porte, il regardait qui vaguait sur la route et tous les chiens du village savaient en naissant que le plus sûr moyen de recevoir un coup de trique, c'était de passer à portée du vieux : les oies même faisaient un crochet aux fins de l'éviter.

Tout le village, moralement, le compissait du matin au soir et l'on allait jusques à s'indigner pour cinq ou six pupilles de l'Assistance Publique qui lui avaient été confiés et qu'il aurait, mâles ou femelles, plus ou moins avariés : là, il faut l'avouer, les Sanctisulpiciens ne man-

quaient pas de culot. En effet, dans le patelin (ainsi du reste que dans toute la province), les gosses de l'Administration on les regardait comme de la racine de forçats et de la graine de filles-mères. Le plus tôt ils se mettaient cela en tête, le mieux ça valait pour eux.

Enfin! c'est pour situer le standigne du bonhomme.

Inutile, pensé-je, d'ajouter que le père Granpet ignorait ce que c'était d'être malade : à ce propos, M. le Curé faisait même la pâle gueule. Songez donc! Il avait bonne mine, le saint homme, lorsqu'au prône il lançait le vitupère aux avaricieux, voleux et galvaudeux, leur prédisant tous les maux de la terre. Les paroissiens les plus embués de foi ne pouvaient, quelle que fût leur dévotion, s'empêcher d'évoquer l'image du père Granpet qui, de mémoire d'homme, n'avait commis une bonne action ni loupé une mauvaise pour n'en pas moins vieillir bien tranquille, riche à crever et paisible, sous le ciel du Bon Dieu. Les âmes pieuses se consolaient, il est vrai : sa vie future (si l'on en croyait le catéchisme), sa vie future ne serait point des plus agréables mais les Marchois je les connais. Il n'y en a pas un qui n'échangerait son bonheur éternel contre une terre à blé, bien installée au soleil et facile à cultiver. Avec le Tout-Puissant, dans la Creuse, on croit qu'il y aura toujours moyen de s'arranger. Dame! après avoir tant roulé de gens, au cours de leur existence, mes concitoyens peinent à se persuader qu'ils n'arnaqueront pas aussi le Seigneur.

On en parlait au Tabac de la Marie Blanchon, un soir (non pas de couillonner l'Eternel mais du père Granpet) avec son petit-gendre, Louis Blondel et si jamais vous avez vu quelqu'un de dégoûté, c'était bien le pauvre gars.

« Enfin, disait-il, mettez-vous à ma place : au train dont ça va, le vieux est pour nous enterrer tous. Je vois point de raison qu'il meure. Ne fait rien, dort comme une souche, boit son content. L'a plus de trente hectares, sans compter les bois. A la Libération j'ai eu un instant d'espoir qu'il serait flingué. J'ai écrit pour dire qu'il

était collabo. Résultat? Des nèfles. On l'a pas seulement arrêté! Vous me direz que j'aurais dû faire ça moi-même. Evidemment mais sur le moment, je n'y ai pas songé et maintenant c'est foutu, l'est trop tard. En attendant, pour être plus sûr d'avoir son bien, j'ai fait trois enfants à ma femme, je les ai sur les bras et les gens se payent ma gueule : ils ont raison. »

Là, vraiment, il exagérait parce qu'il pouvait le voir, autour de lui, les auditeurs partageaient son émoi. Oh! pas peut-être sans une petite touche d'égoïsme (en famille, on a toujours quelqu'un à qui l'on commanderait gaiement un complet en sapin, ne serait-ce que ses père ou mère) et chacun pensait que pareille tuile pourrait lui tomber sur le crâne. On se rassurait un peu : la longévité du père Granpet était tout à fait exceptionnelle dans le village où généralement, sur le coup de soixante, soixante-cinq ans, les ancêtres comprenaient qu'ils gênaient et s'arrangeaient, sans faire trop de manières, pour céder leur place au soleil. N'empêche que le mauvais exemple c'est quelque chose de terrible et il y avait là trois, quatre gars qui serraient les fesses dans leurs culottes : voyez-vous point que leurs parents s'installent eux aussi, sur une chaise au coin du feu, mangeant et buvant sans plus rien gagner.

Honoré Duruy, qui tenait l'épicerie, mentionna comme ça, à la cantonade, qu'il lui restait quelques boîtes de Taupicine, mais le brigadier de gendarmerie hocha la tête : pour n'être point né à Saint-Sulpice, depuis le temps qu'il y vivait il connaissait ses administrés et se méfiait. S'il n'intervenait, pareil propos, tôt ou tard, lui amènerait pas mal d'embêtements. « Les empoisonneurs finissaient toujours par être découverts, fit-il remarquer. C'était tout de même plus agréable d'attendre un héritage que d'aller au bagne. »

Ayant dit, le gendarme se leva : l'heure passait, il lui fallait songer à retourner à la caserne. Son départ fut suivi d'un long silence, les fronts se congestionnèrent et la Marie resservit une tournée à tout son monde pour lui éclaircir les idées.

Le fils Rentouaire, lorsqu'il eut bu son pot, se râcla la gorge puis opina que les incendies étaient parfois une bonne chose, pour peu que l'on fût assuré à une compagnie sérieuse : il pouvait recommander la sienne. Elle venait de lui payer récemment, sans discuter, une grange valant tout juste le prix d'une boîte d'allumettes. Sa chance lui avait fait des jaloux, il le savait mais on n'était pas là pour se disputer, pas vrai? L'inconvénient, c'était que la maison à Granpet fût de pierres, son toit de tuiles. Pourtant, si l'on y flanquait un plein bidon d'essence...

Le petit-gendre l'interrompit : l'idée de griller le grand-père lui seyait fort mais il ne se sentait pas très emballé pour flamber les biens immeubles itou. Le fils Rentouaire, d'esprit plus large, déclara qu' « il fallait ce qu'il fallait » et que « qui veut la fin veut les moyens ». Tout de même, conclut-il, s'agissait pas de son grand-père à lui et ce qu'il en disait n'était que pour rendre service. Au ton qu'il eut alors, on le sentit vexé. Louis Blondel comprit sa gaffe. A vouloir faire trop le délicat, il risquait de se créer des ennemis et vous le comprenez, ce n'était vraiment point le moment. Par-dessus la table, tendant la main à Rentouaire, il lui offrit un verre.

Le vétérinaire et le secrétaire de la mairie, assis tous deux près du comptoir, n'avaient pas encore dit leur mot. L'assistance, sans le témoigner, s'étonnait de les voir laisser patauger le pauvre monde. D'autant que le docteur Guisard pouvait passer pour l'homme de la situation : entrant chez le père Granpet quand il le voulait, rien ne lui serait plus facile que d'expédier le vieux. Un service en vaut un autre, il n'aurait pas affaire à un ingrat, ça il le savait bien. Le secrétaire, sa place dépendait de la bonne volonté de tous qui ne lui avait jamais manqué. Tout cela, il n'était point besoin de le préciser, mais les têtes des paysans, tournées vers les notables, semblaient implorer l'aide. Le téléphone, heureusement, sonna. Marie Blanchon prit l'appareil. On demandait le vétérinaire dans un village voisin et il

proposa à son compagnon de le déposer à sa porte du même coup.

Quand l'huis se fut refermé sur eux, les braves gens qui restaient soufflèrent un peu : ils avaient chaud et n'en voulaient que plus au père Granpet. Cette vieille vache, Bon Dieu! emmerdait bien son monde.

C'est vous dire que lorsque le maire arriva, il fut vite au courant. Michu venait, ainsi que chaque soir, pour jouer à la coinchée en compagnie de l'adjoint et malgré qu'en eût sa femme, je vous jure que cette partie quotidienne ce n'était point du temps perdu. Elle lui permettait, invitant un jour l'un, un jour l'autre, de tâter le pouls à sa commune : sans négliger pour cela les affaires privées dont chacun s'occupe fort, à Saint-Sulpice, aux dépens des voisins comme il se doit. On lui soumis donc le cas et dès l'abord il se montra acquis à la majorité : jusque-là, il le reconnut, il avait un peu négligé la question par sa faute, sa très grande faute mais que voulez-vous? son excuse c'était le trop de travail. La préfecture ne cessait de lui envoyer des paperasses à emplir, il lui fallait aussi s'occuper de sa boucherie qui lui donnait un tintouin du diable avec sa garce de femme, plus occupée à cancanner qu'à l'étal.

Les auditeurs firent chorus avec lui et à les entendre, on aurait très bien pu croire qu'il n'existait, dans le pays, pas une femelle pour songer à l'ouvrage. Heureusement, la Marie Blanchon rachetait un peu son sexe : le fait est qu'elle avait l'œil à tout, remplissant les verres sitôt qu'ils se vidaient sans toutefois trop pousser à la consommation, sachant bien qu'au départ, chacun paierait une tournée et c'est tout.

Le village, exposait le Maire, n'avait point trop bonne réputation dans le département, Dieu sait pourquoi! Les Sanctisulpiciens passaient pour des pirates sans scrupules, plus prompts à barboter le bien d'autrui qu'à payer leurs dettes. Cette assertion ne fit pas rougir le moins du monde ses administrés : leur mauvaise renommée, ils s'en battaient l'œil, ayant toute honte bue dès avant que de naître. Béjart, le garde champêtre

et tambour de ville, s'acquit l'estime de toute la compagnie en ne célant pas l'opinion qu'il se faisait du reste de la France.

— Culs en haut, culs au milieu et culs en bas, déclara-t-il, pas capables de faire seulement monter un peu le prix du bétail. C'est-y pas vrai, ce que je vous dis?

Lancée sur ce propos, la conversation ne risquait guère de chômer et il fallut que Louis Blondel intervînt.

— Le prix du bétail c'est une chose mais on n'est pas là pour ça, ce soir. Va falloir que je rentre chez nous. Je voudrais cependant pas partir sans savoir quoi. Ma femme doit être à se tourner les sangs, vu que je lui ai dit que je vous parlerais du grand-père. Ça ne serait tout de même point à faire que de lui annoncer qu'y a rien de fait.

L'argument porta : la femme à Blondel, la petite-fille donc au père Granpet, c'était une des rares dont il ne fût pas trop médit. Quelques vieilles biques prétendaient qu'au temps de l'occupation elle couchait avec les Boches, mais sur toutes on pouvait dire ça : le passé c'est le passé, on n'a rien à gagner à remuer la boue. Les huit jours pour mouillage de lait qu'elle avait attrapés, bonnes gens, allez voir! C'était de la faute à pas de chance et à ce compte, tout le village aurait dû aller dormir dans la prison de Guéret. Non, parole d'honneur! avec son malheur qui impressionnait le monde, les gens se sentaient plutôt enclins à bien l'aimer, c'te pauv' Blondelle. C'est pourquoi, de nouveau, on reprit l'affaire du vieux. Sans grand résultat. Toutes les propositions avancées, lorsqu'on les discutait, il fallait reconnaître qu'il n'y avait rien de neuf dedans : le plus bête des juges d'instruction soupçonnerait le crime au premier coup : si bien que, finalement, Michu leva la séance. Le fils Rentouaire raccompagna Blondel. A deux ce serait plus aisé de faire entendre raison à la femme.

◆

Un qui l'eut sec lorsqu'il sut l'histoire, croyez-moi, ce fut le père Granpet. L'était déjà pas trop aimable de son naturel mais à l'idée que tout le village complotait sa mort, il ne se tint plus de rage.

Ce n'était point trop malin, non plus, de le mettre au courant et il n'y avait que la Mélie Deschiez pour faire un tel coup. A ne pas connaître cette chouette, consolez-vous, vous ne perdîtes rien : plus d'un juge mipartial la classait au premier rang parmi les mauvaises langues de Saint-Sulpice, voire du canton même et le soir, à la veillée, j'ai vu des hommes faits devenir tout pâles à son seul souvenir, jurant que des filles pareilles, leur mère devait les fabriquer au lit du diable.

A l'affût de tous les ragots du pays, elle eût préféré perdre un œil que de ne pas porter le récit tout chaud au vieillard. Voici pourquoi : Mélie possédait un bout de champ (pas grand-chose de propre) ou, bon an mal an, poussaient des choux, des raves et des pommes de terre, mais pour y parvenir il lui fallait traverser deux pièces appartenant aux Granpet et vous seriez bien surpris si le bonhomme n'en avait pas profité pour enquiquiner la donzelle. Bien souvent, la trique à la main, il la pourchassa et c'était un spectacle que de la voir détalant, jupons levés, mollets au vent, dans la poudre des sentiers. Il arrivait que la poursuite se terminât sur la place de l'église au milieu d'une foule enthousiaste et rigolarde. Depuis tantôt dix ans le vieux, tout vert qu'il demeurât, ne pouvait plus prétendre à lui courir sus, mais au fur et à mesure que s'éloignait l'outrage, la vieille fille s'affermissait dans sa haine. Sa revanche, elle la prendrait et afin d'y mieux parvenir la Deschiez visait à remplacer défunte Granpette au foyer du veuf. Depuis du temps, rien ne lui coûtait pour atteindre son but; or, jusques à ce jour, il fallait bien qu'elle se l'avouât, ses efforts restaient infructueux :

parler de conjugo à Granpet, autant vanner l'eau, il n'est pire sourd que celui que ne veut entendre. Pourtant, s'il prenait la venette, peut-être Mélie arriverait-elle à le persuader. C'est donc toute guillerette que la Deschiez entra, son discours apprêté. L'octogénaire (une fois n'est pas coutume) semblait de bon poil et, les jambes sous une couverture, regardait brûler son bois tout en vidant une fiole. Il écouta le récit, sans sonner mot, ne se pressa point de répondre. Il songeait qu'au fond, mourir lui importait peu, il ne goûtait plaisir à vivre que dans la mesure où cela faisait endêver les gens. D'apprendre que son petit-gendre trouvait le temps long, il en risotta joyeusement.

— Louis, je l'ai toujours pris pour un imbécile et je maintiens que c'en est un. A quoi ça rime de mettre tout le monde dans ses affaires?

— Dame, répliqua la Mélie, l'est prudent cet homme : de prendre conseil ne peut point lui nuire. Il demande à ses amis, c'est naturel.

— Naturel, naturel, ronchonna le vieux. Je n'ai jamais écouté l'avis de quiconque et ne m'en suis pas plus mal porté. Quant aux amis...

— N'empêche, si j'étais pas la vôtre, on vous tirerait un coup de fusil, une nuit, que vous n'en sauriez seulement rien. C'est pas vos voisins qui vous préviendraient et non plus vos valets.

La Mélie, d'un geste de son menton pointu où fleurissaient trois poils noirs sur une verrue, désigna deux garçons et une fille qui, dans un coin de la pièce et sur un bout de table, finissaient de manger. A les voir on les devinait tout ravis d'aise, rien que de penser aux obsèques de leur maître.

Ce dernier hocha la tête. Où tendaient ces paroles ne l'entendait que trop. La vieille s'était assise, face à lui; un étranger qui eût passé là et fût entré, les larmes lui eussent monté aux yeux de voir ces deux ancêtres en train de jouer Philémon et Baucis.

◆

Le jour où furent publiés les bans s'effacera sans doute de la mémoire du peuple. En tout cas, ce n'est point demain la veille. En effet le promis, sûr de posséder les gens, n'y alla pas, si j'ose dire, avec le dos de la cuillère. D'abord et d'une, le tambour fit sa tournée pendant laquelle, pour avoir bu plus qu'à l'accoutumée, il ne cessa de déparler. On le vit battre sa peau d'âne à Colombier, au Mouchetard et à Monlevade, à Saint-Fiel comme à Lavillatte où, glorieusement saoul, il finit par échouer. A tous son propos était le même : « M. Anselme Granpet, propriétaire exploitant, faisait part de ses fiançailles avec Mlle Amélie Deschiez, rentière, et invitait tout le monde au mariage comme au repas qui suivrait. » Je dois à la vérité d'ajouter que cette déclaration officielle se transforma assez vite en celle-ci : « C'te vieille crapule de Granpet épouse la Mélie Deschiez, un drôle de paillasson pour finir ses jours avec. Enfin! Je m'en fous : il paye un gueuleton à tous ceux qui viendront à sa noce. Les Blondel l'ont dans le c... »

◆

Pour l'avoir ainsi que disait Béjart, les Blondel l'eurent. Louis, d'abord, déclara :

— Le mariage, le vieux nous y verra point.

Mais sa femme protesta. Ils n'allaient tout de même pas baisser culotte devant la Mélie. Après tout, la famille c'était la famille. Le mari répondit :

— J'aimerais mieux qu'on me les coupe.

Ce qui n'était pas trop malin. La Blondelle conclut :

— T'iras ou t'iras pas, c'est ton affaire mais moi, les enfants, on y sera.

Et elle fut rendre visite au grand-père, revint toute joyeuse : le vieux avait demandé des nouvelles des gosses,

envoyait le bonjour à son petit-gendre et payait des vêtements neufs à tous.

— Qu'il dit, fit Louis, c'est à voir.

— Non, c'est tout vu, j'ai l'argent.

De fait la femme sortit de sous ses jupes deux billets de dix mille francs. A Saint-Sulpice on peut très bien habiller cinq personnes pour moins que ce prix. Louis prit les billets, les examina recto, verso, les palpa.

— L'est devenu plus fou qu'un lièvre, marmonna-t-il en empochant les fafiots.

◆

Ce n'était pas là du tout l'opinion de M. le Curé : depuis l'annonce du mariage, il vivait un rêve d'or. Ses enfants de chœur pourvus de soutanes neuves, la chaire où il prêchait et qui ne comptait que deux marches, remplacée par un meuble de chêne ciré avec escalier et rampe recouverte de velours rouge, de plus un don manuel glissé par la Mélie avec ce commentaire : « Pour vos pauvres. » Comme si elle eût ignoré que des pauvres à Saint-Sulpice, il faut se lever tôt si l'on en veut trouver, la corporation sachant qu'il n'y a que des coups à glaner sur la commune! A tout cela il ne pouvait y avoir qu'une explication : la grâce; et le curé se chargea de l'annoncer à sa paroisse.

Louis Blondel (qui ne mettait jamais les pieds à l'église) pensa tomber d'un coup de sang dès qu'il sut ces largesses. Les bigotes qui vinrent lui parler miracle l'échappèrent belle qui mirent leurs jambes au cou : encore leurs chastes oreilles durent-elles entendre d'étranges litanies en lesquelles le Sacré Nom de Dieu se mêlait à des exclamations profanes. En d'autres temps, le vieux l'eût fort mal vu mais à cette fois il se contente de hausser les épaules bénignement : Louis s'inquiétait pour le bien de ses enfants, c'était d'un bon père, pourquoi lui en vouloir? Le jour où Granpet donna le pain bénit, il fit envoyer une brioche aux Blondel.

Ah, pauvre terre! Le Louis ne voyait pas le bout de ses peines.

Tout octogénaire qu'il fût, le père Granpet devait se montrer à un médecin pour obtenir le certificat prénuptial. Pensez! Un homme de cet âge, ça paraissait ridicule, mais la loi c'est la loi et le vieux, tout faraud, fit venir un taxi de Guéret pour s'y embarquer avec sa future : le petit gendre, comme de juste, ricana, puis s'en fut colporter partout qu'il ne voudrait point être à la place du Dr Bourgnouzat. Autant pour lui! Pas plus tard que le surlendemain Michu, se tapant sur les cuisses, en racontait une bien bonne chez la Marie Blanchon. Une bien bonne! Enfin, je m'entends : pas pour les Blondel en tout cas. Figurez-vous que le grand-père possédait encore tout ce qu'il fallait pour plaire aux dames.

— Un taureau, un vrai taureau que m'a dit Bourgnouzat, et ce n'est pas fini, mes amis, ajoutait le maire. La Mélie, c'est une vicieuse qui cache bien son jeu, avec sa tête de bique et ses cheveux gris. Savez-vous ce qu'il y a sous ses jupes? Un corps de jeune fille et une poitrine où il y a de quoi : même que le toubib m'a parié un gueuleton qu'elle aurait un gosse, neuf mois après noces. Je donnerais quelque chose pour lire leur contrat.

Le contrat, mes agneaux, vous pensez bien que tout le monde grillait de savoir ce qu'il y aurait dedans : le clerc de Maître Darge, notaire à Saint-Vaury, s'il eût voulu parler, peu d'oreilles lui fussent restées closes. On tenta de le séduire, de le corrompre même, mais rien n'y fit. La curiosité tourneboula le village : on ne vit plus qu'apartés et chuchotis. Chez nous, les nobles choisissent la communauté mais c'est là façon de seigneur pour humilier le peuple en se moquant de l'argent : les riches se marient sous le régime de la séparation de biens : comme cela chacun a son compte et ça n'empêche point l'époux d'être le maître s'il connaît la vie.

Pour être le maître, qui pariait sur le promis, qui sur la Mélie : en tout cas, la façon dont cette dernière avait mené sa barque lui valait l'estime de tous et beaucoup disaient, parlant d'elle : « Mademoiselle Deschiez ». Chaque soir, un peu avant que sonne l'Angélus, elle s'en venait trouver Granpet : tous deux, bras dessus bras dessous, gagnaient l'église où, depuis qu'ils y allaient, l'assistance augmentait. M. le Curé se frottait les mains à voir ainsi grossir son troupeau : sans doute n'entonnait-il point encore le *Nunc dimittis*. C'eût été vraiment trop pénible de quitter maintenant son église requimpée et ses fidèles neufs. Quant au père Blanchet dont je vous ai parlé et qui avait si bien remis l'ogre dans le creux, il faisait peine à voir. Que voulez-vous qu'il fît contre le courant roulant les Sanctisulpiciens vers les patenôtres? Il essaya bien de lutter, de tenir des mitignes : bernique! Le plus sûr de ses partisans, l'entendant, hocha la tête pour conclure : « Tout de même, le Parti c'est le Parti mais l'argent c'est l'argent. Granpet c'est p'tête bien une crapule, c'est sûrement point une bête. »

◆

Louis Blondel ne réagissait plus. Le jour du mariage, sans protester, il se lava de la tête aux pieds, mit le col dur, la cravate blanche : n'avait pas mauvais air dans son complet neuf, la Blondelle pouvait être fière de son homme : les gamins, ahuris de promesses de gifles s'ils ne marchaient pas droit, restaient la bouche bête et les doigts écartés dans leurs gants de peau, ne sachant que penser ni faire.

Au dehors, on entendait déjà les voitures amenant les invités. Il n'était pas dix heures au soleil que déjà l'on n'aurait plus pu caser une brouette, Place du Marché. Marie Blanchon avait installé un haut parleur à sa porte, ce qui permettait aux clients, assis un peu partout, au hasard et dehors, d'entendre Radio-Luxembourg.

Dans la Creuse, le maire, le curé c'est très joli. Les mariés, n'empêche, s'ils n'étaient forcés de les aller visiter, ne verraient que le notaire. L'arrivée de Maître Darge, donc, fit sensation. Dans sa serviette noire reposait le contrat. Bien entendu, l'usage aidant, tous le connaîtraient après le souper. Pourtant (le monde est ainsi) plus d'un eût donné des sommes pour le lire, là, tout de suite, avant les autres.

◆

Un mariage de chez nous, bonnes gens, je ne vais pas vous le narrer : d'abord, vous ne me croiriez pas avec vos noces pisseuses, la fille en tailleur noir, un voile blanc sur la tête, le gars, la fleur d'oranger à la boutonnière du smoquigne, pauvre bêtasse! Voyez-vous, chez moi, les gens sont rats, les gens sont mufles, les gens sont vaches mais Bon Dieu! ils savent recevoir : alors les noces du père Granpet, vous pensez!

Cet homme, si regardant à dépenser un sou, ce jour-là (considérant le nombre de ceux qu'il pouvait rendre chèvre), l'argent lui avait coulé des mains.

Les pompiers, casque en tête avec le drapeau et la musique de Guéret devant, parcoururent le village pour venir, à la fin, jouer la *Marseillaise* à la porte du vieux : le père Granpet parut à la fenêtre et salua, on eût dit Auriol : après ils burent le champagne. Ensuite il y eut les enfants des écoles : d'abord la laïque avec l'instituteur puis les frères-quatre-bras, chantant « C'est le mois de Marie ». Pour la circonstance, le frère Pancrace, qui taquinait la Muse, avait un peu arrangé le début, si bien que les gosses piaillaient : « C'est le mois d'Amélie, c'est le mois le plus beau... » Chaque garçon eut du chocolat, les filles une sucette. Je n'ai pas pu savoir ce que les maîtres eurent mais ils parurent contents. Devant l'entrée, sur des tréteaux, reposaient deux barriques de bordeaux, les verres attendaient, n'y avait qu'à tourner la canette pour boire et la foule s'amassait là, toute prête à crier : « Vive le marié! ».

Ce sacré père Granpet, croyez-moi, rien à faire pour lui trouver son pareil.

Saint-Sulpice n'est point, vous pensez, patelin de grande importance : un escargot à la promenade mettrait quoi? quatre, cinq heures à le traverser : n'empêche que le vieux avait loué voiture sous prétexte de mener sa promise plus commodément. Allons donc! Rien que pour le plaisir de rouler cinq cents mètres à travers les gens qui lui criaient « bravo » et tous lui souhaitant, de rage, la malemort.

Le gars Blondel voyait cela, les deux mains dans les poches et, sans médire, il avait bu plutôt un litre qu'une chopine : ne disait rien, c'est vrai, mais tous devinaient ce qu'il souffrait à voir ce bon argent, la crème de son héritage, filer ainsi sans au revoir. Sa Blondelle était là le guignant, de peur d'esclandre. Pas la peine : le Louis avala tout. La mairie, le discours de Michu qui, salopard comme pas un, eut le cœur de parler enfants : l'église, le sermon du curé dans lequel ne furent oubliées ni la toiture du presbytère qui foutait le camp ni l'école des Sœurs où le vent leur troussait les cottes.

Je vous vois, les amis, rire dans votre barbe. Bien sûr, je ne voulais pas vous en parler de ce mariage pour arriver tout de suite à la fin finale, et puis c'est toujours du pareil au même. Je me fais vieux, je revois les jours de ma jeunesse, la plume courte et vous vous moquez de moi. Vous ne m'aurez pourtant mie pour le repas de noces. Sachez seulement qu'il était bien cinq heures lorsque l'on quitta table. Nombre de gens se fussent sentis fort aises s'ils eussent trouvé leur lit; mais quand le notaire prit sa serviette, le plus saoul ouvrit les oreilles.

Pour un contrat, c'était un contrat. Maître Darge avait dû bien suer à le faire. Les dix millions d'apports reconnus à la Deschiez, les réserves pour le douaire, la quotité disponible au dernier survivant. Après les signatures, Louis Blondel s'avança, dit simplement : « A moi de jouer » et pan, pan, pan, tira dans le tas. Le temps de faire « ouf », tout le monde était par terre : le notaire, la Mélie, le père Granpet, le Curé et un pauvre couillon

qui se trouvait là pour recevoir une balle dans la cafetière. Ensuite le Louis cracha, murmura : « Belotte, rebelotte et dix de der », puis se fit sauter le caisson.

Nous, les invités, restions là, tous à plat ventre sur le plancher à nous demander si l'on était vivant ou si l'on était mort.

Le premier à se relever ce fut le père Granpet. Pas une égratignure, le vieux saligaud, et pas ému du tout. Regardant sa femme qui, elle, était bien morte : « Vieille garce, qu'il lui dit, qui donc qu'hérite? » Après poussa du pied le corps de son petit gendre en faisant : « Dix de der, mon gars Blondel? T'as bonne mine! » et s'en fut boire un coup au verre de feu Maître Darge.

UNE ESTHÉTIQUE DE LA CULTURE

par MAX-POL FOUCHET

Que la vie littéraire française, pendant les trois derniers mois de chaque année, soit atteinte d'une forme récurrente d'aliénation mentale, nous sommes assez naïfs pour espérer que personne, pas même le malade, ne l'ignore. Littérateurs, critiques et critiquoïdes, libraires et tabacs du coin, journalistes, échotiers à tous vents, éditeurs de toutes grandeurs, livreux de toutes farines n'ont plus que ce grelot en crâne : les prix. Pronostics, indiscrétions, coups de pouce, commentaires apparaissent en octobre, novembre et décembre comme les prunes, les fraises, les melons lors des mois d'été. « C'est la saison,... c'est la saison! Tous les ans, tous les ans, j'essaierai en chœur d'en donner la note. » On ne voit de semblable que le Tour de France, puisque ne durent les « six jours » que six jours et la « Kermesse aux Etoiles » le temps d'un week-end. Entendons-nous bien : les prix sont précieux! Ils permettent aux jeunes écrivains d'acheter un appartement ou une voiture (les deux même). Ils permettent aussi de « faire une carrière » à celui qui en rêve. Ils offrent aux jurés le plaisir de se voir dans le *Figaro littéraire* et *Match*. C'est le grand moment où M. Roland Dorgelès a vraiment de l'autorité. Reconnaissons, d'ailleurs, que « le » Goncourt distingua en 1951 *Le Rivage des Syrtes* de M. Julien Gracq, et en 1953 *Les Bêtes* de M. Pierre Gascar. De tels choix vaudraient aux prix en général des circonstances atténuantes si, d'autre part, la lumière qu'ils projettent sur certains n'éblouissait le lecteur au point de lui masquer d'autres livres : *Martereau*, de Nathalie Sarraute, *Les cordes rouges*, de Nicole Vedrès, *A la mémoire d'un ange*, de Gabriel Veraldi, par exemple, pour la période dont nous parlons. Le lecteur seul est coupable, répondra-t-on; il doit choisir lui-même. Sans rire? Mais le malheureux est plus aveuglé

de magnésium que l'heureux lauréat! On ahurit moins le taureau de passes avant le descabello que le lecteur d'articles avant l'achat du livre. Chaque année, à la même date, le lecteur français en remontrerait au chien de Pavlov.

Plutôt qu'entrer dans la ronde, l'heure commande la retraite et qu'on abandonne le séculier pour le régulier, quitte à regarder de son couvent la foire du village. Un livre, depuis plusieurs mois, nous y invite, saisit notre main comme le Commandeur celle de Don Juan : Pentiti, scellerato! È l'ultimo momento! Il s'intitule *L'Ecrivain et son ombre* (1), par M. Gaëtan Picon. C'est le premier volume d'une *Introduction à une esthétique de la littérature* (et, en de certains endroits, c'est une introduction à cette *Introduction*). Lecture non facile, je me hâte de le préciser, mais qu'on pourrait attendre, eu égard au sujet, plus difficile : que M. Picon soit philosophe (et logicien) ne l'empêche nullement d'être écrivain, un admirable écrivain, dont la phrase souple, élégante, déliée s'accorde au délié, à l'élégance, à la souplesse de la pensée. On devrait lire déjà M. Picon pour son style. Ici, nul jargon d'école, mais une langue qui va l'amble, accompagne la réflexion sans jamais trahir la moindre gêne ni la pesanteur que l'écriture souvent reçoit de la philosophie. Ce qui se conçoit bien s'écrit bien. Ce traité du beau est beau en soi. Le non-philosophe (ou l'apprenti) que je suis s'en félicite. J'ai relu des passages de M. Picon pour leur style seul, y goûtant une exceptionnelle plénitude d'expression. Et d'autres pour leur poésie. Car je tiens ce livre pour une méditation poétique, lyrique même, et aussi pour une confession amoureuse, la confession d'un amant de l'art.

N'allons pas si vite. M. Picon, d'ailleurs, m'en voudrait de réduire ainsi son ouvrage. Et je ne m'en voudrais pas moins puisque l'auteur ne se propose pas de nous donner un plaisir esthétique mais de nous conduire à une exacte compréhension de l'esthétique. J'écris « esthétique » tout court : si M. Picon nous promet celle de la littérature, les réflexions qu'il nous livre, dans ce premier volume, concernent autant la peinture, la musique, et je l'en louerai dans la mesure où m'irritent les écrivains ignorants de Cézanne et de Mozart, ou n'ayant d'eux qu'une connaissance lointaine. (Je ne pardonne pas au surréalisme son mépris de la musique, alors

(1) Gallimard, édit.

qu'elle unit, dans l'auditeur, le rêve au réel). La littérature relève-t-elle d'une esthétique spécifique? Il appartiendra à M. Picon de nous le dire, de nous l'exposer dans son futur livre. Sans doute me laisserai-je alors persuader : M. Picon possède l'art de convaincre (et parfois il se convainc lui-même avec art), — encore que pour l'instant l'expérience esthétique me paraît fondamentalement la même qu'il s'agisse d'un livre, d'un tableau, d'une sonate. Au delà du genre, c'est la même exigence que j'éprouve. Je ne lis pas pour lire, je ne regarde pas pour regarder, je n'écoute pas pour écouter. Je lis, je regarde, j'écoute pour que s'empare de moi le sentiment de la qualité, pour appartenir au sentiment ensemble cruel et exaltant de la beauté, — cruel, parce qu'on appartient à la beauté, mais qu'elle ne nous appartient pas, — exaltant, parce que cette appartenance nous délivre de la sujétion à de faux maîtres. Ce sentiment essentiel, cette joie dans l'acception mystique du terme, ne dépend pas du genre, à peine s'en irise-t-elle d'une nuance particulière. M. Picon a donc raison de passer d'un ordre à l'autre, de choisir ses exemples dans la discipline qu'il lui plaît. Aussi bien son objet n'est-il pas, pour l'instant, l'un de ces ordres, mais, j'insiste, l'esthétique.

Qu'est-elle donc? D'elle on dirait ce que Paul Valéry disait de la poésie : certaines gens en ont une idée si vague qu'ils prennent ce vague pour son idée même. Le mot court les rues et salons : il y a même une chirurgie de ce nom. M. Picon, lui, la définit, nous épargne toute confusion. L'esthétique, c'est « non point la conscience de l'art comme existence, comme *être d'art :* la conscience de l'art comme qualité et hiérarchie, comme valeur » (p. 269). Me trompé-je? Ces quelques mots résument le livre. Sa pensée se condense en eux. Et il suffirait presque d'expliciter chacun des termes pour retrouver la démarche de la démonstration, aboutir à sa conclusion. En tête de son livre, M. Picon cite Hegel : « Ce qui se sait est bien supérieur à ce qui ne se sait pas. » Nous sommes ainsi prévenus. Nous allons assister à une élucidation. L'énergie qui conduira ces pages sera de clairvoyance. L'auteur ne nous en contera pas. Moins encore s'en laissera-t-il conter.

◆

Que le problème de l'esthétique soit celui de la *valeur*, nous ne l'ignorons pas, et la définition de M. Picon semble exprimer, à première vue, ce dont nous sommes, depuis longtemps, convenus. Lorsque nous disons d'une œuvre qu'elle est belle ou laide, réussie ou manquée, notre jugement, fût-il hâtif, est un jugement de la valeur. Au niveau de l'élémentaire, l'esthétique se ferait d'opinions émises à plus ou moins bon escient. Le sot aurait la sienne comme le connaisseur. Or *nous savons* qu'il n'en est rien. Le sot se trompe : il préfère *Le rêve passe* à *Guernica*, *Cœur brisé* à *La Chartreuse*, *Rose-Marie* à *Wozzeck*, Detaille à Picasso, Delly à Stendhal, Friml à Alban Berg. C'est donc qu'il y a valeur et valeur; l'une fausse, l'autre vraie. Ou encore que seule mérite de s'appeler valeur celle qui implique la qualité, se confond avec la qualité. Un initial balayage s'effectue : l'esthétique n'existe qu'en fonction de cette valeur-là. Nous attendons maintenant qu'on nous précise ce qu'elle est. Si nous la connaissons, il nous suffira de la trouver dans une œuvre pour conclure à la qualité de cette œuvre. M. Picon la définira-t-il? Nous indiquera-t-il de quelles valeurs la valeur se compose? Nullement. Peut-être un jour définira-t-il les valeurs de la littérature, pour l'instant il fait de la valeur le secret de l'œuvre. Je ne vois pas qu'on puisse lui donner tort. Un secret est le contraire d'une absence. Si nous connaissions, grâce à lui, la ou les raisons qui expliquent qu'une œuvre est belle, tiendrions-nous forcément cette œuvre pour belle? Connaître les composantes chimiques d'une chair n'explique pas pourquoi nous aimons la voir, la toucher, pourquoi nous la désirons, pourquoi nous sommes émus lorsqu'elle se dénude. La valeur est mystère. Et sans doute l'esthétique ne le peut percer. Mais il n'est d'esthétique que dans la conscience de la valeur, et dans la hiérarchie des valeurs au sein de l'art.

Ce qui nous écarte de la valeur nous écarte de l'œuvre. Néanmoins, la valeur est si rebelle, si peu « définissable » qu'on cherche soit à la tourner, soit à la remplacer. En d'autres termes, on s'ingénie à faire passer l'esthétique, conscience de la valeur, pour ce qu'elle n'est pas, à lui substituer d'autres méthodes, — à moins qu'on ne la nie. Et c'est

ici que le livre de M. Picon me paraît aussi d'une extrême utilité : il dénonce les substitutions, les faux-semblants, les ersatz de l'esthétique véritable. Il les dénonce avec une netteté saisissante. Après avoir exposé chaque théorie de l'expérience artistique, il la réfute, puis passe à la suivante, pour la réfuter à son tour. Je n'ai pas qualité pour décider si M. Picon a raison contre Kant et Hegel, contre Fiedler et Worringer. Je sais seulement qu'il possède un « mais » redoutable, un « mais » d'un singulier tranchant, un « mais » qui tombe de haut. Serais-je philosophe, je craindrais les « mais » de M. Picon! Mieux encore je vois avec quelle rigueur M. Picon poursuit son propos, ne quittant une certaine sérénité intellectuelle qu'au profit de son enthousiasme pour l'art. Toute œuvre est objet de conscience; l'artiste même, qui s'impatiente de la critique et voudrait qu'on l'admirât dans une sorte d'éblouissement, se retourne sur soi, et s'il refuse à ses contemporains le droit de le juger (comme Stendhal en 1840), il s'adresse à un public virtuel ou futur, il lui faut supposer qu'une conscience recevra son œuvre, qu'on recueillera la bouteille confiée aux flots. « Survivant à la destruction du monde, le dernier couple, peut-être, ferait l'amour; le dernier artiste ne créerait pas... » Dès lors, les réactions de l'affectivité ne peuvent suffire à rendre compte de l'expérience esthétique dans sa totalité, au moins pour la raison qu'appartenant au domaine de « l'informe » l'affectivité ne saurait mesurer ce qui appartient au domaine des formes. Un beau livre peut émouvoir; un mauvais, non moins. « Il y a des conséquences affectives de l'expérience esthétique : rien n'est plus absurde que de définir celle-ci par celles-là » (p. 38). Il s'ensuit que ni l'intuitionnisme, ni l'*Einfühlung* ne paraissent suffisants à M. Picon : ils remplacent une expérience de l'objet par une expérience du moi. Quant aux théories de la contemplation et de la visualité, M. Picon dénonce leurs lacunes : la première omet qu'il faut vivre l'œuvre comme une interrogation; la seconde, la Gestaltheorie, se réduit trop à une perception immédiate et synthétique des formes. L'expérience technique même n'achève pas la connaissance intime de l'œuvre : elle constate plus qu'elle n'éprouve. M. Picon accueille-t-il plus favorablement la « connaissance érotique » que proposait M. Boris de Schloezer dans sa magistrale *Introduction à J.-S. Bach* (2)? Oui, mais non sans préciser aussitôt que la

(2) Gallimard, édit.

connaissance fervente de l'être incomparable d'une œuvre ne garantit pas sa valeur. Aucune de ces théories ne se conclut, aux yeux de M. Picon, par une vérification de la valeur : « L'aboutissement de l'expérience esthétique est une vision de l'œuvre qui l'assume comme valeur » (p. 51). Cela posé, on comprend que M. Picon écrive : « L'expérience de l'œuvre ne se réduit pas plus à l'expérience de l'amour qu'à celle de la connaissance. Le sentiment n'apporte qu'un amour, la connaissance ne livre qu'un objet. Mais un *objet légitime de l'amour* exige plus qu'une évaluation sentimentale liée à une connaissance concrète : une conscience capable d'évaluer le sentiment que lui suggère son objet » (p. 63).

◆

L'insatiable M. Picon découvrira-t-il chez d'autres une esthétique qui soit recherche de la valeur? Pas chez les esthéticiens du XIXe siècle, en tout cas. Méritent-ils ce nom, d'ailleurs, même lorsqu'ils écrivent délibérément, comme Hegel, une « Esthétique »? M. Picon a beau jeu de montrer qu'ils sont des philosophes de l'art, non des esthéticiens. Tout se passe comme si, ne pouvant résoudre le problème de la valeur, ils l'abandonnaient ou le remplaçaient par celui de la *signification* de l'art. Pour Kant, la beauté suggère une finalité de l'intelligible; pour Hegel, elle est une révélation de l'Idée. L'un et l'autre, et avec eux Schelling et Schopenhauer, apportent des définitions métaphysiques de l'art, que suivront et remplaceront bientôt, avec un Taine, des définitions sociologiques. En bref, la question « *Qu'est-ce que la valeur?* » se transforme en « *Qu'est-ce que l'art?* » (p. 119). Chacun a sa réponse, mais tous éludent le problème de la valeur pour répondre à celui de l'*être d'art*. Tous proposent une esthétique du *contenu*. Or, tranche M. Picon, « c'est l'esthétique du non-artiste... » (p. 149). Citons-le plus longuement : « Qu'elle soit celle du philosophe, qui soumet toutes les activités humaines à sa passion de la connaissance, ou celle du spectateur naïf qui n'imagine pas que l'art puisse parler d'autre chose que des émotions de sa vie, l'esthétique du contenu est toujours une esthétique de la désincarnation. Ce qui est la chair et le sang de l'œuvre

d'art, irrémédiablement lui échappe » (p. 151). Et M. Picon répète avec Nietzsche : « On est artiste à la condition de sentir comme un contenu, comme la chose elle-même, ce que les non-artistes appellent la forme. »

Ici, nous croyons toucher au but. Les esthétiques de l'analyse formelle devraient combler M. Picon. Et il s'apaisera peut-être en écoutant Henri Focillon : « Le contenu fondamental de la forme est un contenu formel »... Ah, ce serait mal connaître notre inquisiteur! Certes, il approuve une analyse des formes considérées comme l'essentiel de l'art, mais l'esthétique proposée ne calme pas sa faim. Si les formes comptent seules, quelle différence fera-t-on entre un chef-d'œuvre et sa copie, entre une statue et son moulage? Après qu'il eût admiré durant sa vie des copies romaines, Canova se rendit à Athènes, vit le Parthénon, s'aperçut de son erreur. Il y a donc *autre chose* dans l'œuvre (serait-ce seulement la présence de la création) que des formes. Cet « autre chose » la science de l'art ne l'élucidera pas, et moins encore ne le découvrira l'histoire de l'art, dont M. Picon instruit le juste procès. Toutes les insuffisances dévoilées, tous les simulacres démasqués, tous les systèmes ramenés à leur nature de systèmes, nous sommes haletants, — et c'est dire combien ce livre passionné passionne. Vaste est le tableau de chasse. Quel gibier M. Picon va-t-il lever? Ou plutôt : que nous propose-t-il? Et, s'il ne nous propose rien, devons-nous conclure, en face de tant d'échecs, que la véritable esthétique est un leurre?

Non, déclare M. Picon, l'esthétique est *possible* et *féconde*. Possible, comment? Féconde, en quoi? On reprochera sans doute à l'auteur de consacrer moins de pages à sa réponse personnelle qu'à la discussion des réponses des autres, mais ce ne sera pas sans injustice : dès la première page, fût-ce de manière implicite, M. Picon nous éclaire. Si la conscience de la valeur est possible, elle l'est à partir de la conscience des œuvres. Autrement dit, elle se forme, se précise, se définit. Elle ne tombe pas du ciel comme les tables de la Loi, elle ne s'apprend pas par cœur comme la table de multiplication. Elle est, si l'on veut, création personnelle issue de la création d'autrui. Il y a, pour M. Picon, les Pléiades, les *œuvres*. En fonction d'elles, le ciel nocturne du jugement s'illumine. On ne naît pas lecteur, on le devient. On le devient quand l'œuvre cesse d'être un épisode pour se muer en valeur, ou, si l'on préfère, en objet. « D'expérience en

expérience, nous savons, — en dépit de la diversité des œuvres — quels sont les moyens privilégiés de la valeur, *quels sont les lieux où les valeurs se manifestent.* » Soit : l'esthétique de M. Picon se présente comme une expérience et une expérimentation de l'esthétique. Je ne dis pas cela pour l'amoindrir et montrer que nous risquons de tourner en rond, la valeur étant le pivot d'une roue dont nous serions la jante. Ferait-on ce reproche à M. Picon, il lui resterait à répondre que, s'il ne définit pas la valeur, il ne perd pas de vue ce qui lui échappe, quand les autres préfèrent fermer les yeux ou regarder ailleurs. Il n'y a pas d'échappatoire à ordonner les œuvres en fonction d'un secret; c'en est une que d'oblitérer ce secret. En outre M. Picon ne doute pas qu'il existe une *nature de l'art* (p. 301). Qui en douterait, de bonne foi? « Elle se dégage de l'ensemble des œuvres, et fait que l'on peut passer de l'une à l'autre, et que l'expérience des œuvres est une chose qui prépare à l'expérience des autres œuvres » (p. 301). Cela revient à nous assurer d'une *essence* de l'art, « en fonction de laquelle s'ordonnent toutes les valeurs que la réflexion esthétique a mission d'éclairer ».

Simple postulat, répondront d'aucuns. Nullement. Il suffit de la sensibilité pour discerner « la légalité obscure et impérieuse » que l'art porte en lui, et d'attention pour que cette légalité règle notre sentiment, nous autorise à cerner la valeur. Néanmoins, cette sensibilité, cette attention, nous voyons bien qui les peut posséder : le lecteur (dans l'acception la plus étendue : on lit un tableau comme un livre ou une musique). L'esthétique de la valeur est celle de la culture. (Et c'est pourquoi la valeur risque d'échapper au doctrinaire, lequel ferme sa culture sur sa pensée plutôt que la maintenir ouverte au large.) Nous nous trouvons devant une esthétique de la bibliothèque, du concert, du musée. Une esthétique propre à l'accueil de tous les styles, à la condition que l'œuvre de chaque style contienne sa valeur. Une esthétique pluraliste. Une « Esthétique des esthétiques ». La nôtre, en définitive. Celle d'un siècle où se construit sans cesse le « musée imaginaire » dont parlait André Malraux. Avec quel lyrisme M. Picon ne chante-t-il pas cette culture, avec quel feu! « Pour nous, en tout cas, hommes de ce milieu du XX^e^ siècle qui avons la volonté de réunir à l'Art que nous faisons celui de toutes les cultures, qui nous trouvons en présence, et pour la première fois, du passé total de toute

la terre et des voix les plus désaccordées, de Raphaël et de Bosch, de Racine et de Shakespeare, de Scève et de Lautréamont, de Gœthe et de Melville, de Renoir et de Picasso, de Claudel et de Joyce, mais aussi des idoles de l'île de Pâques et des fresques de Lascaux, du tympan de Moissac et du Bayon d'Angkor, pour nous qui avons la vocation de ne rien ignorer de la vocation artistique de l'homme, notre expérience artistique ne peut être qu'une expérience de la conscience réfléchie » (p. 88).

Le péan se termine par une mise au point : « ...Ce coudoiement gigantesque appelle plus que la vigilance d'une conscience illimitée : une *rigueur*. » Oui, l'expérience de l'art doit être celle des œuvres considérées dans leurs différences qualitatives, et M. Picon demande que nous dépassions « les illusions de l'instinct comme celles du dogmatisme ». Mais la *rigueur* qu'il exige, où la découvrirons-nous? Dans notre culture? Soit. Il n'en demeure pas moins que la culture est souvent une insuffisante garantie. Chacun connaît des hommes cultivés qui se trompent à l'égal des sots. Nul ne niera la culture de M. Robert Kemp : il moque pourtant avec lourdeur la poésie théâtrale d'un Schéhadé, et l'on n'oublie pas le feuilleton fameux où il confondit la poésie de René Char avec celle d'Henri Michaux. M. Picon me répondra-t-il qu'il y a une valeur de la culture comme il y a une valeur de l'œuvre? Sans doute. La culture n'est pas un acte passif, mais une action, une *œuvre*. Ainsi que toute œuvre, elle appelle un jugement de valeur. Il y a de suffisantes et d'insuffisantes cultures, des bonnes et des mauvaises, des justes et des fausses. La culture vaut ce qu'elle vaut. Si l'esthétique de M. Picon se confond en partie avec une culture *critique*, on lui sera reconnaissant, pour le moins, d'avoir montré que l'expérience de l'art ne saurait être tenue ni pour un luxe inutile — (pas plus que l'art lui-même, fût-il sans rapport avec les intérêts immédiats de la cité) — ni pour une forme noble de l'impuissance. Voir, c'est presque concevoir, si l'on cherche la valeur. Le spectacle est une création fictive, mais une création. L'œuvre peut transformer le spectateur. Il la peut transformer. M. Picon ne laisse pas que d'être conscient de ce qu'il nous propose : une méthodologie de l'expérience esthétique vécue.

Il faudrait un plus long commentaire à ce livre magistral où s'unissent le bonheur des formules et l'ampleur des vues. Non point que je m'accorde toujours à lui! Particulièrement

m'inquiète une relative élision de la vie, et je vois, dans la vie, pour ma part, un critère de la valeur. M. Picon, je sais, répondra que je mêle l'informe au domaine des formes. Est-ce indiscutable? La vie peut se transcender en une valeur : le destin. Et le destin ne saurait-il aider à l'évaluation de la valeur? Non seulement les grandes œuvres peuvent provoquer le destin, mais encore le destin *révèle* leur grandeur. Les grandes œuvres, écrit M. Picon, sont toujours à naître : « Joyaux ensevelis, fermés sur leurs secrets, qui dorment, loin de nos yeux, leur sommeil de blocs invulnérables, les poèmes que nous savons par cœur gardent pour nos regards futurs des éclats insoupçonnés » (p. 315). Mais nos regards futurs qui les feront renaître, ne seront-ils embués de larmes ou brillants de joie? N'est-ce pas tel moment de notre vie qui nous reconduira vers le livre où nous savons que se trouve la clé, le sens, la *substance* de ce moment? « Avec les grandes œuvres qu'à chaque étape de notre expérience de l'art nous apprenons à mieux connaître, nous vivons comme nous aimerions vivre avec les êtres que nous aimons : en dehors du destin. » Telle est la clausule. En dehors du destin? Il me sera permis de penser que les œuvres sont aussi le destin. Et j'en veux pour preuve l'ouvrage de M. Picon, qu'il n'aurait pas accompli sans que son destin propre ne soit déterminé par elles. Mais, on le voit, l'esthétique de M. Picon s'accompagne d'une éthique.

Le souvenir de Colette

par GEORGES DUHAMEL
de l'Académie française

Parce qu'elles sont publiées, la plupart, une fois par mois, parce que la préparation de chaque fascicule exige du temps et permet la réflexion, les revues littéraires ont le droit et le devoir de s'affranchir de l'actualité; elles sont naturellement tournées vers l'avenir dont elles ne méconnaissent toutefois ni les retours, ni les surprises, ni les trahisons, ni même les accès d'indulgence.

La presse française, d'abord, la presse du monde entier, ensuite, ont rendu le plus chaleureux hommage à Colette. Le Mercure de France, à son heure, entend saluer celle qui, dès le début du siècle, lui a confié ses premiers ouvrages et a pris place, aussitôt, dans cette équipe étonnante où l'on trouve Bloy, Rimbaud, Gourmont, Henri de Régnier, Jammes, Laforgue, Claudel et nombre de classiques français; où l'on voit, naturellement, les grands Belges, les Anglais, les Américains et les Allemands du premier rang. Et je ne parle pas des auteurs de ma génération qui, nombreux, ont fait leurs débuts sous le fanion de notre vieille et illustre maison.

Puisque Colette vient de nous quitter, puisque les derniers échos de l'événement s'évanouissent au loin, dans la presse étrangère, nous pouvons considérer non seulement l'œuvre, mais encore la destinée littéraire de celle qui tient une si belle place dans notre amitié.

Elle fut, dès les premières saisons, et elle est demeurée par la suite, un écrivain exemplaire, une parfaite servante de la langue. Elle est au nombre de ceux, qui,

n'ayant point été marqués par la culture humaniste et classique, démontrent que la langue française, dont l'expérience est continue depuis un millénaire, se présente désormais, en même temps, comme une langue classique et vivante, puisque sa pratique suffit, éventuellement, à la formation et à l'accomplissement d'un artiste du verbe. Colette avait tous les dons, et c'est bien là l'essentiel.

Elle a mûri ces dons par un patient, minutieux et admirable travail. Le monde universitaire, qui ne s'y trompe guère, et qui a des responsabilités, a, depuis longtemps, appelé Colette à l'aide. Innombrables sont et seront les élèves auxquels Colette aura enseigné le respect et le bon usage de leur langue maternelle. A aucun moment de sa vie elle n'aura entrepris de ces expériences aventureuses qui tendent à s'éloigner, par tel ou tel caprice de forme, de ce qu'il m'est arrivé d'appeler l'Eglise littéraire de France. Le mot église signifie « assemblée », et toute assemblée suppose des règles et des disciplines. Colette a, dès le début de sa longue et belle carrière, montré que la vraie liberté suppose l'acceptation des disciplines fondamentales.

Elle n'est pas de ces écrivains qui donnent plus de soins et plus de temps à l'influence personnelle qu'à l'œuvre véritable. Elle n'a pas fondé d'école. Elle ne s'est pas souciée d'attacher des élèves à sa renommée, de se former une suite, ou une cour. Elle est d'ailleurs inimitable. Ce que les disciples imitent presque toujours, dans l'œuvre du maître choisi, ce sont les défauts, les manies. Ils chercheraient en vain de tels travers chez notre Colette.

Si sa vie fut mouvementée, humainement, sa gloire s'est élevée, d'œuvre en œuvre, avec une belle constance. Il est des écrivains qui font un début éclatant, puis qui sombrent petit à petit dans la monotonie, dans l'oubli pour finir. Il en est d'autres qui touchent, à la fin de leur existence laborieuse, une gloire capitalisée. Certains enfin travaillent dans l'ombre et sont, finalement, sauvés par la postérité. Colette s'est accomplie sans vains éclats et sans heurts. Il y a beaucoup de chances pour qu'elle

échappe au traitement de la « glacière », dans laquelle, si souvent, les Français font faire un stage à leurs grands artistes; il y a beaucoup de chances pour que Colette demeure parmi nous, comme nous l'avons toujours connue : simple, naturelle, amicale, égale à son œuvre.

La gloire de la France tient à ses philosophes, à ses savants, à ses artistes, mais aussi, et en grande part, à ses écrivains qui ont mission d'illustrer, de maintenir et de propager la langue nationale. Je fais des vœux pour que l'œuvre de Colette demeure non pas seulement sous la noble poussière des bibliothèques, ce qui serait trop peu, mais intimement mêlée aux pensées des hommes qui aiment la nature, la beauté du monde, qui aiment, dirai-je, la vie, la douce, la déchirante, l'incompréhensible vie.

MERCVRIALE

LE MOIS DE PARIS

AOUT 1954. — En revenant chez moi, après avoir assisté à une cérémonie mortuaire d'une très grande dignité, j'ai pensé, cependant que je roulais entre le cimetière du Père Lachaise et La Ferté-sous-Jouarre, à quelques souvenirs funèbres qui nous ont meurtris, ma femme et moi, les souvenirs de nos chiens et de nos chats morts et ensevelis dans le clos de la côte des Arménats et dans celui qui sépare la maison de la rivière où la Mère Finette, une vieille chatte qui pêchait les petits vairons, guettait curieusement le vol fulgurant des martins-pêcheurs. Plus près de nous dans « le rempart aux géraniums » repose la petite Friquette, un fox blanc à poil ras. Elle mourut très âgée et fidèle jusqu'à son dernier regard. Nicolas, le grand braque bleu d'Auvergne, repose à mi-côte, avant d'atteindre la hauteur du Bois d'Archet. Il fut couché sur un lit de feuilles sèches dans une tranchée désaffectée. Nana, la petite bouledogue blanche, est enterrée au cimetière des chiens à Paris. Cette énumération indique autant de blessures, de déchirures dans le décor quotidien de notre vie. En ce moment tout cela s'efface un peu dans la présence d'une nouvelle petite bête, une bouledogue nommée Rose ou Rosette par modestie.

Si j'écris en ce jour pluvieux, après avoir assisté aux obsèques de Madame Colette, c'est un peu pour m'imposer un travail qui ne m'est pas facile, un travail qui est simplement l'expression sentimentale d'une part de ma vie privée. C'est peut-être ce que certains appellent des devoirs de vacances et d'autres une sorte de grand nettoyage annuel où l'on brasse les souvenirs avec toutes les lessives. Ces souvenirs devenus blancs comme les linges au soleil, sèchent maintenant sur les fils de fer tendus entre deux pommiers. Des pinces en bois délavé les maintiennent pour que le vent ne les emporte pas en dehors de tout contrôle. Ces détails font prévoir le brouhaha, quelquefois le tumulte, de la cour d'accès à la dernière gare où tout ne ressemble à rien.

Dans ces fragments de mémoires, disciplinés mensuellement et prudemment par les exigences de ma profession qui, en principe, doit se mêler souvent à la vie des autres, les bêtes participent au décor, un décor qui, parfois, me semble tombé en désuétude mais qu'il est facile de faire refleurir en utilisant le procédé fameux de la rose de Jéricho à qui une goutte d'eau suffit pour qu'elle ressuscite dans la forme d'une fleur décente. Des rosiers de Jéricho, j'en possède plein mes plates-bandes. A l'œil nu ils offrent l'aspect d'un cimetière de roses qui sent la poudre de bois ancien, le bois taraudé par les vers qui se nourrissent de planches de chêne, d'acajou et de noyer vermoulues. J'ai retrouvé une de ces fleurs desséchées dans les pages d'un vieux livre, un état militaire de l'année 1782, un trèfle à quatre feuilles de Jéricho, le nom du sergent Dumarché, soldat de fortune devenu sous-lieutenant porte-drapeau dans le régiment d'Armagnac, à cette époque en garnison à la Guadeloupe. Ce régiment revint en France dans la même année. Il fut caserné à Sarrelouis et à St-Lô. En 1788, il tenait garnison à Lille. Vers 1888, cent années après la présence du sous-lieutenant en question, je fis mon entrée dans Lille chez mon grand-père. J'étais âgé de six ans à peine. Et je me rappelle un portrait de soldat vêtu de blanc. La rose de Jéricho devait s'épanouir sous cette forme pour devenir la rose de la Guadeloupe. La présence d'une telle image dans la demeure d'un ancien soldat devenu fonctionnaire civil ne pouvait s'expliquer que par des raisons de famille. Mes tantes, qui étaient mes aînées de dix ou onze ans, disaient en parlant de ce militaire : « C'est le cousin. » Le cousin occupa en ce temps-là une place de choix dans mon imagination, car ce portrait en couleurs dans un logement dépourvu de détails pittoresques provoquait de l'intérêt. Je ne sus jamais ce qu'il advint du porte-drapeau du vieux régiment d'Armagnac, un de mes ancêtres, côté caserne. Maintenant le « cousin », grand et maigre sous-lieutenant à peu près illettré, s'incorpore facilement parmi quelques bibelots confidentiels d'acquisition récente : un sablier de loch 1812 offert par Gaston Modot, une mappemonde 1786, une pipe vénitienne genre Casanova, un bouquet de roses des sables qui pèse deux kilos et une ralha que j'ai rapportée à bout de bras de Bir Djénéien, le pâturage des méhari des Affaires Indigènes de Bordj le Bœuf (1933). C'est ainsi que l'on écrit l'histoire d'une famille dont je suis la lanterne rouge, probablement...

L'été me semble une saison propre aux liquidations des stocks de rêveries avortées. Un épais silence dans les bruits professionnels encourage un choix parmi les images reléguées au grenier. Le téléphone est muet et quand par hasard il sonne, c'est afin de vous

mettre en communication avec des numéros dont l'usage est périmé depuis des ans, depuis des siècles. Le numéro du « cousin » appartenait à l'annuaire où sont inscrites les professions et la présence de Pétrone, de..... etc.... De décrocher l'écouteur vous met en communication avec des relations de bibliothèques. « Allo, allo, ici Pétrone. Serez-vous des nôtres demain pour déjeuner chez Trimalcion? Il y aura Fortunata, Machin, M^lle^ O'Murphy et le cousin Canard... ». Le plus surprenant, c'est de constater que l'on accepte l'invitation dont le résultat immédiat vous conduit chez Lipp devant une choucroute, en compagnie d'André Salmon, de Maurice Fombeure et de Paul Lenglois, de Rouen, qui est sans doute une réincarnation civile du « cousin » de la garnison de St-Lô.

Dans ce climat dont l'indépendance est absolue, le bouledogue fait entendre sa voix. C'est une courte chienne blanche avec une tache noire sur la moitié gauche de sa tête toute ronde; l'autre moitié est blanche, de la blancheur des visages de clowns. Elle aboie aux oiseaux en remuant la queue pour nuancer ses intentions. Et puis elle rentre dans sa corbeille pour camoufler l'apparition de ses souvenirs sous les apparences du sommeil. Sa mémoire me paraît excellente, mais personne n'en sait les limites. Elle se rappelle nettement l'atelier de M. Huser, le relieur qui me la donna, et où elle avait vécu avec ses parents jusqu'à l'âge de trois mois. C'est alors qu'elle prit le chemin d'Archet, son pauvre petit visage bouleversé par ce changement de situation. Comme nous tous elle possède un passé qu'il ne faut pas froisser, même dans un élan de fausse jovialité. J'ai vainement tenté de composer la chanson du bouledogue français. J'ignore le vocabulaire dont il faudrait me servir. En méditant ce sujet, je sens très bien que je ne peux espérer tirer parti de cette romance de charme dont la pureté dépasse l'entendement du grand public à qui il ne faut pas trop demander.

Si j'écris en cette froide journée du mois d'août 1954, c'est pour résister à l'envahissement du passé. Ce passé n'est utilisable que pour ce qu'il apporte de vivant dans le présent. Ecrire des mémoires quand on ne peut ou quand on ne veut se soumettre à cette loi et aux servitudes qu'elle comporte, c'est fouiller les fosses communes avec un crochet à bille; c'est perdre le peu de temps dont on possède encore l'usage.

Pierre Mac Orlan,
de l'Académie Goncourt.

POESIE

APOLLINAIRE (1). — A titre de poète contemporain mort depuis trente-six ans, Apollinaire reçoit avec naturel une triple gerbe; au bout d'un stage équivalent, Vigny était vraiment pour nous d'un autre siècle; pour *Alcools*, en ce temps de bouteille, le bouquet s'est fait; et songez que l'influence d'Apollinaire, branche cadette du mallarmisme, commençait dans les années 10, où les vétérans Claudel et Valéry n'avaient pas franchi la clandestinité. Nous sommes beaucoup encore qui avons connu le vivant (2); de Billy et Rouveyre à Toussaint-Luca et Marcel Adéma, les livres de témoins se succèdent; puis vient la consécration des éditions critiques, rubrique en Sorbonne, revue spéciale.

La biographie d'Adéma vaut par l'important matériel d'inédits qu'elle apporte, et notamment élucide les origines jusqu'alors mythiques du poète. Les nouveautés dans le comprimé de Pia sont surtout d'un ensemblier qui sait son métier et d'un juge carré qui mange le morceau. A tous scoliastes, grâce pour les photos! (sans parler de quelques griffonnages, combustible méconnu). Qui donc rêvera sur le Mal-Aimé après tels portraits de bien-aimées? Telles poses de couple relèvent de l'humour noir :

Déjà baîlle en ce gros Guillaume d'Adéma
Le triste abîme des gros plans du cinéma.

On soupçonne que si, au lieu d'Annie dans la villa, de Lou dans la fumerie, de Madeleine dans le wagon, s'était trouvée Cléobuline, Ursule ou Opportune, la face de la littérature n'en était pas changée; il n'est pas exclu que des réflexions de ce genre aient refroidi ces demoiselles.

L'entrée dans les collections élégantes (« Meilleur Livre ») peut élargir l'audience d'*Alcools* par une voie inverse et un effet analogue à celle de Baudelaire en 1921 dans le domaine vul-

(1) Guillaume Apollinaire, *Alcools*, poèmes (1898-1913), suivi de reproductions inédites des premières épreuves corrigées de la main d'Apollinaire, commentées et annotées par Tristan Tzara (Le Club du Meilleur Livre). — *Apollinaire par lui-même*, images et textes présentés par Pascal Pia (« Ecrivains de toujours », aux Ed. du Seuil). — Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire le mal-aimé*, avec 11 illustrations dans le texte et 12 hors-texte (Plon).

(2) Adéma cite, d'après les journaux du temps, mon premier livre comme un concurent de l'*Hérésiarque* au prix Goncourt, sans s'apercevoir qu'il transforme un titre symboliste : *Regarde de tous tes yeux*, en un titre surréaliste : *Regarde tes yeux!* Mais c'est, en effet, vers 1910 que j'ai rencontré pour la première fois Apollinaire, à déjeuner chez André du Fresnois.

gaire; ce rapprochement est inscrit dans les notes appétissantes où Tristan Tzara, en appendice, commente le fac-similé, lui-même suggestif, d'épreuves corrigées par Apollinaire pour la première édition (*Mercure*, 1913); le titre du livre serait dû à Cendrars : donc, pas plus une trouvaille d'auteur que celui des *Fleurs du Mal*, dû à Babou; règle générale : le bon titre est celui qui s'impose d'autant mieux à la mémoire qu'il parle peu à l'intelligence; or, l'auteur est aveuglé par la rage d'expliquer ce qu'il a voulu faire. Tzara relève mainte faute des réimpressions Gallimard, puis en confesse à son tour un supplément qui donne à réfléchir sur le bien et le mieux (3).

Plus soucieux des questions de climat que de calibre, l'annotateur suit sa pente, et le mot d'ordre donné avec un sérieux d'antipape en 1917 par l'intéressé, en faisant de l' « Esprit nouveau », cette vieille connaissance, l'héritier naturel de l'esprit moderne lancé par Baudelaire (ainsi Ravel proclamait que la musique morte commence à Debussy). Peut-être aussi on s'attend que je compte sur la force de l'évidence pour rendre sensible quelque différence de gravité entre les deux mouvements.

Alcools, c'est le sommet d'une courbe; pour plus d'un à-côté, Adéma (p. 75) ne garantit pas la sincérité; pour les au-delà, Pia (p. 167) est de ceux qui se sont demandé si l'homme des mamelles et calligrammes, sautes de goût et d'humeur, ne datait pas de la trépanation, comme un autre absolutisme, de la fistule; en 1918, sa dernière année, où on le rencontrait dans les jardins de l'*Europe Nouvelle* — régie par Louise Weiss et un journaliste au nom tout apollinarien : Philouze —, sa cordiale loquacité restait aussi sociable que sensée; il est vrai, je nous écartais des sujets brûlants où l'auto-intoxication des bandes littéraires suffirait à expliquer la plupart des anomalies. Elémir Bourges, caution partout mentionnée, avait cessé d'aller chez Apollinaire, sans lui retirer sa sympathie, à cause des beautés qu'on y entendait sur la peinture et la poésie.

Dans *Alcools* même, un second tri met souvent à part *Chanson du Mal-Aimé* et *Rhénanes*; réussites, en effet, incomparables. Particulièrement y triomphe l'art de faire du mystère public avec du débris énigmatique d'épisode personnel, — et c'était là une des recettes secrètes de l'Alchimie verbale; *Cortège*, entre autres, —

En moi-même je vois tout le passé grandir

(3) Faux pas sur évidences (« fonds », p. 6; « vivants », p. 48; « flambé », p. 107; « mœurs », p. 155), — repentir par l'erreur (« vu », p. 115), — non-sens justifié par mauvais exemple (« contentait », p. 167), — vraisemblance concédée aux corrections certaines d'un bon conseiller (n. 6, 20, 23, 26), — midi cherché à quatorze heures (« clavaire », n. 22).

— la livre presque en clair. Des exemples élémentaires se trouvent dans de nombreux titres de poèmes : cette *Marizibill*, maintenant bien identifiée sur son trottoir de Cologne par nos précieux commentateurs, et qui persiste à évoquer on ne sait quels arcanes canailles; ou bien *L'Emigrant de Landor Road*, qui, reconnue pour celle d'Annie à Londres, n'en reste pas moins ésotérique. Un va-et-vient entre l'historique et l'imaginaire, c'était un procédé cher à Marcel Schwob, modèle visible d'Apollinaire.

Mais, à chaque page, ou peu s'en faut, vibre une résonance de musique neuve, une magie fondamentale :

Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant...
Le fleuve est pareil à ma peine
Il s'écoule et ne tarit pas...

Dès la veille de la trentaine, quelqu'un en 1909, par les trois cents vers du Mal-Aimé insérés dans le *Mercure*, avait ajouté à la poésie un halètement qui était bien celui de sa preste corpulence, une voix grasse et susurrante qui était celle de ses errances prénatales, une déchirante exigence qui avait l'irrésistible feintise de sa mélancolie.

La grande malice d'Apollinaire, inégalable parce qu'il y fallait ce naturel composite, destin et volonté, est de n'avoir pu que faire — et donné le signal de faire — toute une naïveté à partir de toutes les malices; une fabrication d'inconnu par trituration de disparates. Grâce aux antécédents hybrides qui lui aménagent un pur accent de tradition française, sa poésie venait dire le dernier mot de l'étrangeté que, moins favorisés par l'état civil, Mallarmé et Rimbaud s'évertuaient à déduire d'une *étrangèreté* chez eux adoptive (même privilège chez Milosz; — et d'ailleurs les pères de Heredia, Noailles, Moréas, Valéry...).

C'est un sabbat d'ingrédients et de contrastes, songerie solitaire et argot d'équipe, subtiles surcharges de culture et grosses charges d'atelier; la rareté du collectionneur et puis des manuscrits d'une consternante écriture inculte; entre cacogrammes (Adéma 116, 172, 183), calligrammes (Pia 143, 156), et la sympathie pour les extras de douanier, quel rapport? un authentique sculpteur de bouchons n'a-t-il pas cohabité avec un fin rénovateur de solfèges? Finalement ce pouvait bien être une naïveté qu'allaient rechercher et réveiller calculs et ruses, et qui peut-être leur échappait (dans les bouffées de vanité un rustique perce de même).

Naturellement Apollinaire savait ce qu'il faisait. Aussi en regimbant comme un innocent, chaque fois qu'on dépistait dans des livres une raison des siens. Non, il n'était ni érudit en dépaysant les réminiscences, ni livresque en faisant collection d'excitateurs,

ni truqueur dans les repeints des veilles de vernissages; à mille friandises mordeur goulu et grappilleur nonchalant, il se riait des miettes où s'engraissent les originalités. Jamais art plus cuisiné, volontiers faisandé; l'abandon même relève du chapitre provocation; le lâché, le tout cru, le fétide, sont récupérés par le plan. Seulement il s'ensuit ce miracle, que mic-mac ou bric-à-brac « fasse — comme disait à un autre propos certain confrère — un astre dans la nuit! » Avec quoi c'est fait, bien sourd qui ne veut l'entendre; mais pourquoi maintenant ceci est-il fait et pourquoi ne l'avait-on jamais fait? Qu'il en soit sorti l'idée que faire une œuvre ressemble à monter un coup, ce n'est pas insoutenable; en tout cas, celui-ci a réussi.

Premier point : nous tenir par le bouton du veston, et nous emmener lecteurs comme on emmenait l'auditeur, à longueur de pays et perte de jambes, et rappeler le chant à une vocation de noctambule, et, en nous arrachant à du spectacle usé, nous faire, comme au guide, les yeux plus grands que l'estomac. Œuvre foraine? mais, partis de là, même le tape-à-l'âme et le tout-à-l'âme du surréalisme ont excité de vives racines de l'existence. Boniment? c'est pour mieux te montrer, mon enfant, quel boniment est la vie. Style de frasque? eh bien, une frasque essentielle s'appelle poésie.

Zone, qui primitivement n'était pas en tête du recueil, y est monté pour donner le coup de gosier du chef : ici va être dénoncé à une jeunesse encore inorganique de poètes et de peintres (cf. Hugo, *Orientales*) un monde des vieux, annoncé un nouveau monde esthétique sans passé, péché ni castes; symétriquement, le poème final, *Vendémiaire*, confirmera la mutation. La case de « l'antiquité grecque et romaine » étant nominalement expropriée, on y appose un label-maison : la banderole soigneusement plate, du type

...Située entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes...

A en croire Pia (p. 51), flagrant délit : le prosateur Apollinaire, par simple découpage typographique, fait un poème, *La Maison des Morts*, avec un conte paru dans un journal; lisez-le, il faut être averti pour remarquer celui-là, il ne rompt pas la ligne new-look; j'imagine que de ce bon tour le poète n'eût pas été peu fier; le procédé fait partie du système.

Ce n'est que le système; l'instinct est plus fort. La vraie nature de l'auteur n'a pu ni voulu s'extraire du vieux monde que ses lèvres renient; elle y reste blottie et tapie, assez liée avec lui pour le décider à héler et haler dans ses murs le bon cheval de Troie. En prêchant les subversions, elle rêve de mariage secret entre la

citadelle et le monstre, le sacrilège et l'observance. Pacte non pas seulement conscient, mais qui, selon la façon des purs intellectuels, devient thème et théorie : ceux de l'Ordre et l'Aventure, ou « L'Ordre et la Raison », premier titre quasi testamentaire de *La jolie rousse*.

Et cependant la conscience de l'acte est dépassée par le mécanisme de l'acte. La banderole de plate prose baptisée vers nouveau n'est que l'alouette du pâté d'alouette; le cheval, c'est le ci-devant vers classique. Le forceur de blocus prosodiques respire incurablement l'alexandrin, l'octosyllabe, le bout-rimé. *Alcools* est un chef-d'œuvre du ronron. Dieu merci! En poésie il n'y a jamais que rechanges de ronron; mais ici bien peu de rechanges thématiques et rythmiques; et *Alcools* a imposé une vivace consigne du ronron. Suprême incarnation de la régularité métrique! Que seraient les pièces les plus importantes, et *Larron*, et *Merlin*, et *Mal-Aimé* lui-même, et jusque dans *Calligrammes* celles qu'on cite :

Une belle Minerve est l'enfant de ma tête...,

si battement de métronome, rime et strophe de virtuose, ne formaient ensemble un admirable suppléant du sens? Le véritable rajeunissement, c'était, en libérant du sens la cadence, de raviver les valeurs incantatoires de la scansion séculaire, à l'exemple de Mallarmé et du *Bateau Ivre*.

Sans doute, à force de leur prophétiser sa gloire, Apollinaire allait de plus en plus se prendre le pied dans ces longues, longues perches de mots qu'à l'origine il étendait au travers des pages pour faire jeune et par disculpation, par kriegspiel et pour éventrer le polichinelle. Après quoi patron et suiveurs, mal accrochés à ces épaves, ont l'air toujours de suicidés qui se dédisent : leur salut, c'est la bonne vieille bouée modèle Boileau 1670 modifié Banville 1874. Fortes armatures de pierres d'angle équarries au compas pour retenir un gros blocage de moellons et de gâchis. Un jour, nos fils les sauvages s'ébahiront à voir le vers français ressortir de poésies ayant eu le génie de noyer le versifié dans le vermiculaire.

Quel que soit, au surplus, parmi les hommes au cœur tendre, le prestige normal des grands massacres, ceux-ci ont besoin de charrier un grain de vérité : Apollinaire ne comprenait pas seulement que la nouveauté, ça se fait avec ce qu'on a sous la main; il se rapprenait aussi que, si la poésie a enfanté la prose, celle-ci le lui rend bien, — et c'est de quoi elle allait être priée. Faire de la poésie avec son contraire, l'opération contenait déjà les ressources que l'insolence promet aux arts; il y eut aussi le juste pressentiment que dans les plus basses couches du langage dort

un destin aurifère. C'est aussi simple que d'avoir toujours à refaire du militaire avec du civil.

Dans l'atelier Apollinaire tous les alliages de la mémoire humaine laissent briller de place en place des points de soudure entre les fontes grossières et les dentelles de filigrane. Une fois de plus, les problèmes de la poésie sont ceux d'un encyclopédisme et ceux du langage. En somme, celui de la virginité par les croisements.

Une extraordinaire mosaïque, ultime produit des techniques de Hugo et du Parnasse, fait chatoyer des noms fameux, rois et pays, savoirs et fantasmes, Edesse et les Sirènes coudoyés par Quincey et Schinderhannes, Attys cousinant avec Faltenin (je suppose quelque Faltenheim parodiquement transcrit selon la prononciation parisienne du « Vieil Hedelbaire »); tout un alphabet de noms propres, une idéographie plus ou moins historique formant comme un second langage qui double le lexique des noms communs et ne lui cède pas en importance, à peine en nombre; et l'échange est incessant entre nom propre qui s'use et rentre dans le rang (*gibeline*, *fornarines*) et nom commun qui scintille et sort du rang (*ahan*, *Mémoire*). Ce jeu des poétiques fatiguées, l'un des meilleurs pour les retremper au métier des poésies originelles, a chez Apollinaire quelque chose de désinvolte et d'angoissé.

Un grincement s'installe et fait prédominer une savante mélodie du grincement entre l'antiquaille congénitale, la survivance vitale, et le modernisme professé, l'innovation adjurée; singulièrement prenante devient une nostalgie qui est le mode propre de cette musique : elle ne provient pas seulement d'une combinaison instable entre le détournement d'aïeux et la spéculation sur l'embryon, mais d'un besoin dramatique, presque exaucé, presque maudit, d'épanouir le filet de voix personnel en clameur universelle : dans ces urgences-là, avec des ambitions d'un pareil format, il n'est pas question de jeter aucun otage à la mer.

Hommes de l'avenir, souvenez-vous de moi!

Oh! comptez-y, compère. Bon gré mal gré, imprégnés par votre nostalgie de la mixture. Car, si ce qui entre dans le gobelet nous intéresse, pas tant que ce qui en sort. Or, c'est un cocktail très bon contre « aspects de la vie émoussés », selon la formule baudelairienne. Aucune dualité entre ces alcools et les piments de la « Bibliothèque des Curieux ». Sous les hauts et les bas d'une sérénade féline, des harmoniques sexuelles, de pesantes obsessions érotiques, comme elles trouaient correspondance et conversation, conditionnent une tonalité rauque et entreprenante, attendrie et

entêtante. Par là encore, cette poésie est rapprochée d'un problème formel, d'une alternative verbale qui ne cesse de s'aggraver pour les populations et les poètes, et elle lui propose une solution : langue mort-née des rues, ou langue morte-vivante des bibliothèques? Avec le langage surtout, Apollinaire en a vu et fait voir de toutes les couleurs. Ivresses des bateaux-lavoirs! ni l'ivresse ni l'indigestion ne restent longtemps le fait d'improvisateurs.

Un croquis de Picasso raccroché au dernier train des notes Tzara préfigure le camarade en habit d'académicien, — candide rêve de cette enfance prolongée. De combien d'estrades en délire ne l'aurait pas assuré un enterrement qui ne se fût pas trompé de quelques armistices! maintenant, ce sérieux des vivants doit le faire rire. D'ailleurs, plus précieuse est cette assurance, que ne procure pas à tous les poètes une mort prématurée et sacrifiée, de rester le mort jeune qui est encore un contemporain pour la troisième génération.

Raymond Schwab.

Une voix sans personne, par *Jean Tardieu* (Gallimard). — Cette sonorité spoliée de sa chair, c'est le poète, et la fatalité, pour lui, de finir personnellement absent de sa trace parmi hommes et choses. Leçon bien insinuée par une forme de chuchotement qui appelle la récitation à haute voix. Inversement, une élocution commencée près des enroulements du vers aboutit parmi des proses dénouées. L'ensemble affecte une marche de litanie, avec ce que le genre exige de rigueur initiale et permet de libre reprise.

Plutôt action sur place, d'ailleurs, et sur une place de rêve, ce qui confère aux paysages et décors une égalité grise. Aussi ce besoin douloureux des rêveurs, de se crier, quand le rêve se prolonge, que ce n'est qu'un rêve; ainsi, après de puissants effets de l'anaphore et de l'anacrouse (« *Comme si...* », « *Comme qui...* », « *Quand bien même...* »), la formule n'en tire pas de moins heureux de sa propre dérision (« *Quand bien même quand bien même quand bien même* »). C'est que le dédoublement est un grand sujet de cette poésie, et que tout se joue sur des articulations entre mystères du monde et mystères du langage.

Ces diverses voix, elles qui savaient et voulaient n'être pas celle d'un individu, se recomposent en une étrange espèce de véhément cri étouffé, tel enfin qu'il ne saurait appartenir qu'au faux silence de l'univers :

Ecoute
Ecoute à ton tour silence du monde
[inanimé
c'est ta propre voix qui me parle
[à voix basse
la lourde porte va tomber
et moi j'aurai bientôt échangé ma
[douleur
contre la cécité
j'aurai rejoint le grand soleil
où les ténèbres minérales
se consument sans se plaindre.

Justement; il y a un second, un parallèle faux silence naturel, qui se tient derrière nos paroles, tout un silence essentiel collé à la parole. Ces promenades entre plusieurs envers de parole et de silence propagent une douce et dure jouissance du malaise; elles oscillent du médium cosmique au monologueur sur scène, penchées par endroits vers des bouts de conversation comme les grandes personnes qui prennent aux enfants leur voix.

Poésies toutes du langage! j'aime bien mon siècle, mais, bon Dieu, il ne viendra donc jamais, le XXI^e^?

Ouranos, par *Yves-Gérard Le Dantec* (Firmin-Didot). — L'auteur inscrit fièrement sous son titre les dates 1923-1953; en cet espace, celui presque d'une existence pour Chénier ou Guérin, sa plume ne trahit pas une hésitation, son cours ne craint aucun trouble; plus de la moitié des poèmes recueillis sous le titre qui n'a pas changé sont nouveaux, sans qu'on soupçonne une couture dans la technique, un

déplacement dans le ton. Le mythe symboliste est ajusté aux cadres les plus strictement réglés; le pas se rythme sur les maîtres; on sait comment Yves-Gérard Le Dantec les sert par la partie critique de son œuvre, éditions de Verlaine (qu'H. Mondor et G. J. Aubry déclaraient prendre comme modèle pour leur édition modèle de Mallarmé), Baudelaire, Corbière (signalée ici récemment). La chaleur dans l'exclamation, la réflexion sur la douleur, restent égales à elles-mêmes. Que ce soit pour l'adieu *à Francis Jammes :*

Ceux qui ont lu jadis Le Deuil des
[Primevères
Avec des pleurs de joie aux cils,
[*avec l'angoisse*
Dans la gorge...

ou pour l'invocation à Koré :

Et c'est toi que j'appelle, et c'est
[*toi que le flot*
M'apporte, ô souterraine, ô céleste
[*complice!*

La Rebelle, par *Raymond Millet* (Ed. de la Revue du Caire). — Un vers se détache avec des passages d'aile :

Un oiseau chante et seul un prison-
[*nier l'entend...*

ou donnait le départ :

Comme si Dieu soudain ne pensait
[*plus ce monde...*

un distique amorce un groupement :

Vous aimiez et j'aimais l'ardeur du
[*crépuscule*
Lorsque la noria ruisselait en
[*grinçant...*

Une image elliptique approfondit la strophe :

...Rêveurs des sombres rives,
Monstres presque pensants...

Le quotidien et l'historique, les sombres années et les séjours chauds, songent d'éternel. Une présence fait l'unité. Mais pourquoi défaire (*Côte sauvage*) les trois anapestes du vers de 9, la meilleure ressource du français? Ce serait des conversations à reprendre... La poésie étant une foi continue.

Poèmes, par *Jean Sénac* (Gallimard). — Un volume de la « Collection Espoir, dirigée par Albert Camus » (section intitulée « Œuvres d'imagination »). « Avant-propos de René Char ». Ouvrons :

Au fond de la mort je laisse naître
[*un oiseau*
avec ses tiges
et la craie cassée de l'angoisse
Au fond de la mort un oiseau me
[*répond*
La nuit s'établit trésorière
dans ce cœur que déjà réduit
atroce ô combien solitude
la place nette d'une vie

Rouvrons :

Je souris quand les anges parlent
de ma cantinière
elle marche depuis tant d'années
dans mes veines...

Fermons.

Proverbe canaque : si ton cuisinier fait de la soupe de soulier, tes convives perdent le goût du légume.

Terre flammée, par *Michel Bédu* (Seghers). — Poésie en marche vers elle-même, le pas décidé, yeux clairs, oreille musicienne. Et qui connaît la route. Il y a beaucoup de fleurs au bord. Elles nous séduisent aussi, car

Jeunesse au fond du puits du temps
[*c'est toi qui vibres.*

Ici même on a aimé plus d'un morceau, — *Noël :*

Laissons pour les jours creux l'art
[*facile des larmes...*

et *Au cimetière de Varangeville :*

Mon frère, il fait un temps splen-
[*dide pour mourir*
Et du ciel partout pour sans le voir
[*s'en aller...*

Bien des coups font mouche, — pas toujours dans la même cible. Gardez-vous à droite, gardez-vous à gauche, c'est si simple aujourd'hui d'être un poète d'aujourd'hui que cela n'a jamais été si difficile.

Jours de béton, par *Paul Chaulot* (Les Amis de Rochefort). — On acquiesce à cette annonce :

Je suis vassal de mon poème
comme un maçon l'est de son mur
...Je dois répondre d'un poème
comme un verre
de sa transparence.

Suivent des ruissellements d'images télescopées comme par des mains trop pleines; on y plonge —

Autour d'une femme
seule contre un rêve
lampes et abois
montent bien la garde

— avec le plaisir spécial du plongeur, — l'auteur, lui, respire sous l'eau.

Memento. — Phénomène récent encore, il semble, et prometteur, ces floraisons provinciales de revues, cahiers, éditions, réservés aux poètes. Il est normal d'y supposer des lecteurs d'hier impatients de passer poètes de demain. On y appuie aussi des victoires déjà diffusées. Du côté de Saint-Paul de Vence, n'est-ce pas dans un festival Prévert que se tirent ces feux d'artifices pour *Le Bal des Ombres,* de Christian Brua (Les Compagnons du Livre), *Mondes et Soleils,* d'André Verdet (Les Ecrivains Réunis)? Voici, depuis un an, les

« Carnets de poésie » de *Chantier du temps* (à la librairie La Hune) : Jean Digot chantait dans les chaînes russes, Max Jacob lègue des conseils étonnamment sages : « L'émotion est le tout de l'art; je préfère une romance des rues à l'intelligence de Rimbaud... », Antonin Artaud laisse un conte saisissant, et, ma foi, lisible. — R. S.

CINÉMA

« EL. » — Un riche bourgeois mexicain revendique la propriété de vastes terres qui appartinrent à ses ancêtres, cent cinquante ans plus tôt. Son confident est son valet de chambre. Sa maison, sorte de palais rococo 1900, a été bâtie par son père. Elle a l'apparence extérieure d'un château fort. Le propriétaire est bon chrétien. Il invoque incessamment son sens de la justice; mais, paranoïaque, il rêve parfois d'écraser les hommes, quand, les voyant d'un clocher ou d'un panorama surplombant, il les compare à de misérables fourmis. Il ne fait rien. Rien, sauf de recruter le meilleur avocat qui, croit-il, lui fera rendre ses terres. Tel est le contour social du personnage. Ainsi, issu de quelque roman inconnu, a-t-il été campé par Luis Buñuel. Que ce hobereau dépossédé, cet oisif seigneurial, ce faquin grandiose soit vraisemblable, je ne le mets en doute. Que l'auteur, je veux dire le cinéaste, l'ait peint avec une complaisance de romancier noir, je ne le mets pas en doute davantage. L'Espagne a toujours nourri une poignée d'opposants, loyaux mauvais garçons et fils blasphématoires de l'Inquisition, ou de l'intégrisme, qui gravent les mémorables images de l'arrogance et de la misère. Buñuel est aujourd'hui le plus haut représentant de cette lignée. Mais il a aussi rencontré le surréalisme, naguère. Il se peut bien que Breton ne lui ait rien apporté qu'il n'ait eu en lui. Mais c'est quelque chose tout de même que d'avoir des amis, d'être encouragé et fortifié. Ainsi Buñuel a-t-il trouvé le contre-prêche, qui est l'amour fou. Le couple bafouera la société, et spécialement la conception sociale héritée des religions. Sur ce double thème — l'ignominie sociale, l'amour fou — est bâti l'*Age d'or*, le film capital de l'époque surréaliste. C'est un pamphlet éloquent, allusif, corrosif, où tous les chapitres du message vont du même pas. Eh bien, les plumes de cette école ont vu dans *El* le film qui magnifie l'*Age d'or*, qui le multiplie à la loupe, qui en est en somme l'exposant, qui le porte à la n^me^ puissance. Cette description théoricienne doit être retenue d'abord. Car nous sommes devant un film qui ne s'entend pleinement que dans un système de références. Il est possible, toutefois, de faire dire à un système de références plus que ne comporte une œuvre.

Nous avons vu le personnage social. Voyons sa vie privée. Il est demeuré vierge jusqu'à quarante-cinq ans. C'est extrêmement fâcheux. Mais la faute en est-elle — vraiment — au Père Velasco, son confesseur? Je ne croyais pas que telle était la morale pratiquée par les mâles bien pensants de l'univers hispanique. Il est vrai qu'il est impuissant. En outre, sadique, fétichiste et maladivement jaloux. A la bonne heure! Voilà, cette fois, de solides explications. On voit bien déjà que la société à fondements religieux n'est mise en accusation que par surcroît, au regard de ce cas clinique. Elle a donné à Buñuel un contexte surajouté. Mais, dès lors, la référence à l'*Age d'or* échappe, quant à la signification centrale du film. En réalité. Buñuel le sait bien. Sur ce point, il conteste l'exégèse de ses disciples quand il déclare aux *Cahiers* que, un peu entomologiste, il a regardé son personnage comme on regarde un scarabée. Ce que j'en dis, c'est pour mettre de l'ordre dans les idées. Car on ne gagne rien à prétendre qu'un film est plus encore qu'il n'est, rien non plus à prétendre qu'il est autre chose. La référence à l'*Age d'or* est indispensable, comme je l'ai dit. Mais il faut l'appliquer à déchiffrer l'écriture de quelques scènes isolées qui portent les thèmes constants de l'auteur, et qui ne furent jamais mieux exposés que dans son court métrage. Revenons au héros. Il voit une femme dans une église. Il est immédiatement séduit par elle. Il l'enlève à son fiancé, qui est aussi un de ses amis. Il l'épouse. La suite est celle que vous imaginez, sachant déjà qu'il est impuissant, fétichiste, sadique et maladivement jaloux. En somme, le scarabée est le plus sinistre insecte. A la fin, il se rue sur son confesseur, pour l'étrangler en plein office religieux. Il finira au couvent, en père franciscain. La dame épousera son ancien fiancé, dont elle aura un fils. L'intérêt que chacun portera à l'anecdote sera donc d'abord celui qu'il portera à ce cas pathologique. Le critique n'a rien à en dire, sauf peut-être que le personnage le déroute. Je ne veux pas dire par là qu'il me déroute parce qu'il est impuissant, sadique, etc. Nous avons tous lu quelques auteurs, et les faits divers nous renseignent aussi. Je veux dire qu'il se comporte tout d'abord en obsédé sexuel normal : en homme qui veut tout simplement une certaine fille — et que les confesseurs, les fiancés, les familles aillent au diable! Il a le regard, la démarche, la rectitude si je puis dire, du plus naïf des hommes-à-femmes. Arturo de Cordova est, dans ces scènes, la réplique mexicaine de Gaston Modot dans l'*Age d'or*. Celle de la surprise-party où il s'isole dans le jardin avec la jeune femme (Delia Garces), rappelle, en particulier, la scène parallèle du court métrage. Les

propos qu'il tient à table, devant le confesseur, le fiancé et la future belle-mère, font l'éloge du coup de foudre. Il n'est pas très convaincant que cet homme soit ensuite révélé comme impuissant, etc.

L'arrière-plan social appelle aussi la description. De ce qu'il n'explique le cas du principal personnage à peu près en rien n'empêche pas qu'il soit vraisemblable, et presque dépourvu de malice apparente. La belle-mère, encore assez charmante, veuve peut-être en proie à quelque sexualité morbide, veut le bien de sa fille, et il faut convenir qu'elle s'y entend assez mal. L'ayant superbement mariée au regard de l'entourage, elle pense en avoir assez fait. Quand sa fille lui confiera son désespoir, elle n'en voudra rien savoir, un peu parce que ses catégories confortables en seraient bouleversées, un peu parce qu'elle préfère l'explication du mari, qui est bel homme et qui a pignon sur rue. J'en dis du reste plutôt plus qu'il n'en est dit à l'écran. On a vu des caractères semblables dans les films d'Hollywood, pareillement traités avec discrétion, et dont c'est au spectateur d'achever le portrait. Le fiancé, lui, est un bon jeune homme pourvu d'une bonne situation. Le confesseur est plus fin qu'on ne le pourrait croire. Il n'est pas ridicule non plus : mais patelin, chafouin, bonhomme, produit achevé d'une discipline et d'une pratique, comme un prêtre peut les entendre en pays réactionnaire. Le goupillon est en somme la colonne auxiliaire de la société, comme dirait M. Homais, et l'abbé Bournisien n'y contredirait guère. Mais le souci principal du Père Velasco est d'éviter le scandale. « Malheur à celui par qui le scandale arrive. » Aux confidences de la jeune femme, il oppose simplement que voilà des imaginations dont une bonne chrétienne aurait à rougir. En somme, il n'a pas la conception psychanalytique de son état. Qui s'attendrait qu'il l'eût? On voit que les relations des personnages entre eux sont plausibles sans s'imposer absolument. Le cas clinique eût pu, jusqu'ici, être dépaysé dans un autre milieu, sans que le film y gagnât ou perdît. J'en parle selon les données dramatiques en elles-mêmes, mises à nu en quelque sorte. Mais la construction du découpage est d'une souplesse et d'une force qui catapultent le film dans une autre dimension. *El* n'est pas le « meilleur » film de Buñuel : c'est l'*Age d'or*, œuvre insolite, explosive, qui condense en brûlantes images tout ce qu'il a jamais eu à dire, et à quoi ses autres œuvres n'ajoutent que des anecdotes et des illustrations nouvelles (ce n'est pas un grief). *El* n'est pas non plus celui de ses films qui me touchent le plus : c'est *Terre sans pain* parce que je réagis davantage au spectacle de la misère qu'à

celui des entraves sexuelles (*Terre sans pain*, puis *Los Olvidados*). Mais *El* est son exercice de style le plus accompli. C'est, je crois, ce qui situe la véritable importance d'un film qui serait, sans cela, de médiocre intérêt. Ainsi, je trouve à son sujet, sous la plume d'une jeune femme dont je respecte la connaissance et la sincérité, Mme Simone Dubreuilh, l'épithète « d'audace inouïe ». C'est celle dont use Georges Briquet pour la descente du Galibier. *El* prouve justement qu'il ne suffit pas de peindre un cinglé pour avoir du talent : le talent s'y trouve dans la peinture.

Exactement, dans la peinture de tout ce que ne comportait pas l'anecdote. Dans son dépassement. Dans le coup de pouce. Le coup de pouce est donné avec assez de souple vigueur pour qu'on ne s'en aperçoive pas tout de suite. Ainsi, dramatiquement, le prêtre ne peut être — et n'est en effet, comme on a vu — qu'un prêtre assez conventionnellement saisi dans son état de prêtre. Mais le catholicisme à l'espagnole a droit tout de même au bâton, grâce à trois effets de style, qui pimentent le récit et contribuent à faire, avec un film sur un fou, un film de Buñuel, indélébile. Il y a d'abord la première scène, où l'auteur montre le prêtre lavant les pieds des enfants de chœur, le jeudi saint, avec la tranquillité documentaire de l'ethnographe révélant les danses de la pluie ou de la circoncision dans une tribu nègre. C'est la méthode de *Terre sans pain*, ou celle de Franju dans *Hôtel des invalides*. Nous rencontrons alors le regard du héros, qui nous guide vers un pied de femme, à deux chaises des enfants de chœur. La caméra remonte jusqu'au regard de la femme. Nous savons que l'auteur voit dans le prêtre le grand sorcier chargé de veiller aux mœurs de la tribu; que le héros est fétichiste; enfin, qu'il a rencontré la femme de ses vœux. Pas un mot n'a été prononcé. Plus tard, vers la fin, notre homme est de nouveau à l'église, pendant un office, parmi d'autres fidèles : la scène est de tous les jours. Il est saisi d'une hallucination, et nous voyons et entendons ce qu'il voit, non ce qui se passe en réalité : les fidèles rient à gorge déployée. Là-dessus, au comble de la fureur, l'homme se jette sur le grand sorcier, c'est-à-dire sur le prêtre. Je décris littéralement ce que j'ai vu : chacun gardera son quant à soi. Mais rarement rêve et réalité ont été mêlés de façon plus narrativement efficace. Enfin, voyez la dernière image. L'homme est montré en Père franciscain (en quoi les disciples ont vu l'équivalence du couvent et de l'asile). Son ancienne épouse est venue, avec son mari et son enfant, prendre de ses nouvelles auprès du supérieur; celui-ci lui fait part de la visite; et alors, il s'en va par une allée du jardin, en marchant de travers. « Ça veut dire

ce que ça veut dire, littéralement et dans tous les sens. » Ainsi, en trois traits parfaitement cernés, éparpillés à travers le récit, et qui donnent — si artificiellement que ce soit — un sens à l'anecdote, Buñuel dépasse son sujet en donnant son avis. Une plus subtile et plus vigoureuse mise en place du coup de pouce, et pour tout dire du double jeu auquel l'astreint le compromis commercial, est difficile à imaginer.

L'essentiel de la narration s'articule sur un vaste retour en arrière qui, le mariage conclu, emprunte la forme des confidences à l'ancien fiancé. Vous vous représentez à quels développements, de psychologie ou de « dramaturgie », ce postulat donnerait lieu, chez un autre auteur. L'ancien fiancé, partagé entre la revanche à prendre, et néanmoins le scrupule de ne pas trahir même celui-là qui lui a pris la femme qu'il aimait, et que du reste il aime encore, etc... Un sujet que, pour ma modeste part, j'aurais trouvé plus passionnant que le drame du fétichiste impuissant, pour les excellentes raisons du commun des mâles. Mais Buñuel s'intéresse aux scarabées et aux curés (les curés étant, bien certainement, d'autres scarabées à ses yeux). Aussi n'a-t-il vu dans le drame de l'ancien fiancé et dans le film à faire (sans doute traité par le roman) que le moyen de jouer au chat et à la souris avec son sujet. L'ancien fiancé ne lui offre donc qu'une commodité d'exposition. Grâce à celle-ci, notamment, nous avançons dans le récit à la saute-mouton, une scène faite, une autre suggérée. Par exemple, la belle-mère. Nous n'entendons pas les explications du mari, mais nous la voyons, après cet entretien, dire à sa fille qu'elle a bien tort, que son époux est tout à fait compréhensif, etc. C'est continuellement par ce jeu que Buñuel préfère sa vision des personnages à leur liberté. Le jeu est superbement bien joué. Les transitions sont soumises au rouleau compresseur. Dans une même séquence, on enchaîne directement du coup de revolver tiré par le personnage — j'aurais dû, d'un bout à l'autre, l'appeler Le Personnage — sur son épouse, à l'image où l'épouse se porte bien, quelque temps plus tard. Le coup avait été tiré à blanc. L'auteur a même triché, pour renforcer son effet : car la jeune femme est tombée, après les trois coups à blanc. Pour donner une épaisseur psychologique artificielle à son histoire, il se meut dans une notion subjective du temps, soit celle du mari, soit celle de l'épouse. Il en use pareillement avec les décors, en deux ou trois endroits, et l'excellent Figueroa — le meilleur opérateur du Mexique, comme chacun le devrait savoir, et qui s'est modestement plié aux exigences du réalisateur — a même réussi à peindre le personnage, une larve dans un mâle,

en mettant en relief ses vastes épaules péniblement voûtées. En vérité, son intelligente application a même trop bien réussi, tant elle souligne le contraste de l'amoureux frappé par le coup de foudre, et de la loque. En tout cela, Arturo de Cordova, comédien traité en cobaye par tout le monde, parvient à donner sa substance au film. Il y est remarquablement aidé par Delia Garces, que beaucoup d'hommes auront l'envie de consoler. La mère (Aurora Walker) et le confesseur (Martinez Baence) sont parfaits.

Une vaste utilisation de la musique religieuse ajoute au double jeu. Mais le double jeu rencontre ses propres limites, et s'égare quelquefois dans la gratuité. Il faut des âmes pieuses pour célébrer, par exemple, le divin marquis dans les scènes de torture. Il y en a deux. Tout d'abord on entend des cris féminins venir de la chambre à coucher, sur une image neutre. Soit, puisque c'est du sujet. Puis, à quelques scènes de là, le mari prépare pour sa femme une corde, une serviette et une lame de rasoir. Buñuel, qui est placide et qui a quelque humour, avait pensé tout d'abord au bâton. Il s'est ensuite amusé à forcer la dose. Les âmes pieuses en ont tiré référence à des films antérieurs — le *Chien andalou* ou *El bruto* — où la lame de rasoir joue aussi son rôle, et de là au marquis. On peut toujours solliciter les théories, et Buñuel se prête à ces jeux par son œuvre même. Il n'en est pas moins le premier à en sourire. Il a raison. Car *El* est, en fin de compte, un mélo sur un cas clinique, en grande partie effacé et rédimé par un style superbe. Nous lui donnerons une place d'honneur dans notre galerie des monstres. Ce sera sans perdre de vue qu'on peut lire autant de cruauté dans des films mieux ciselés, mieux centrés et plus discrets. Je pense en particulier au merveilleux *Gaslight* de Thorold Dickinson, un chef-d'œuvre mineur, ou à quelques scènes d'Alfred Hitchcock, qui sait, mieux que Buñuel, faire parler les objets. Il est vrai, ces réalisateurs sont Anglais. L'Angleterre et l'Espagne sont probablement les deux pôles de notre Occident.

Jean Queval.

P.-S. — Le lecteur pourra se reporter à *Positif*, n° 10, qui comporte, dans les limites de l'extase théoricienne, une fiche filmographique de tous points admirable, ainsi qu'aux *Cahiers du cinéma*, n° 36, où se trouve un substantiel entretien avec Buñuel. A défaut, il se souviendra peut-être de l'article paru dans le *Mercure* (1) sur un autre film de Buñuel, *El bruto (L'enjôleuse)*.

(1) 1er novembre 1953 (N. D. L. R.).

MUSIQUE

QUESTIONS DE MISE EN SCENE : A PROPOS DE « JEANNE AU BUCHER » ET DE « GISELLE » A L'OPERA. — On a beaucoup parlé des représentations de *Jeanne au bûcher* données à l'Opéra par Ingrid Bergman dans une mise en scène de Roberto Rossellini, et c'est plus encore que l'interprétation du rôle principal par l'artiste que le cinéma a rendue célèbre, le décor, la présentation de l'ouvrage, toute différente de celle qu'on avait vue jusqu'ici, qui ont fait l'objet des discussions. En même temps que la pièce de Paul Claudel et Arthur Honegger, l'Opéra affichait *Giselle* et, pour la circonstance, le ballet de Théophile Gautier et Saint-Georges, avec la musique d'Adolphe Adam, apparaissait dans un ou plutôt deux décors de Carzou. Et cela aussi fut discuté.

Pour juger le débat, il faut d'abord se souvenir des conditions dans lesquelles *Jeanne au bûcher* fut créée en 1938. J'en ai rendu compte ici même (1, VII, 1939) et dit alors le gré qu'il fallait savoir à Mme Ida Rubinstein — instigatrice et dédicataire de l'oratorio de Paul Claudel et Arthur Honegger — d'avoir ajouté un incomparable joyau à la couronne de belles œuvres tressée par son goût. Elle fut Jeanne, et nul de ceux qui l'entendirent et qui la virent n'ont oublié comment elle le fut. La forme primitive de l'œuvre, l'oratorio, laissait l'esprit imaginer le décor, et rien de matériel ne s'imposait qui donnât forme réelle aux suggestions de la musique et du verbe. Plus tard — ce fut le 18 décembre 1950 — les mots « mystère lyrique » remplaçaient le mot oratorio pour qualifier l'ouvrage qui apparaissait au programme de l'Opéra, et qui était donné comme un « drame intégral », synthèse de tous les moyens d'expression théâtrale. Mais néanmoins, la réalisation scénique demeurait inspirée de l'interprétation statique dont l'oratorio fait une nécessité. Liée au poteau du supplice, Jeanne racontait, expliquait au frère Dominique les épisodes de son existence. A mesure, on les figurait, on les représentait sur la scène comme une matérialisation du récit. Le spectacle était, au vrai, une illustration du texte. Mlle Claude Nollier sut en traduire l'émotion avec toute la noblesse, toute la simplicité qu'exigeait un des rôles les plus difficiles qu'il fût possible d'imaginer, car il oblige l'interprète à garder pendant plus d'une heure l'immobilité complète, et à tenir en haleine les spectateurs.

On aurait pu croire que la réussite de la formule réalisée par le décor d'Yves Bonnat et la mise en scène de Jean Doat fixait

d'une manière définitive la solution du problème. Roberto Rossellini et Ingrid Bergman ont voulu autre chose, et dans un article publié à la veille de la représentation de juin dernier à l'Opéra, M. Paul Claudel, après avoir déclaré : « Ingrid Bergman? Vous n'avez qu'à regarder ses portraits : impossible d'imaginer une plus parfaite image de notre héroïne nationale; quelqu'un à qui le cœur et les yeux du public soient plus disposés à en confier la représentation. » Or tout le monde connaît les instincts pervers de l'auteur, Paul Claudel. Tout le monde sait qu'il n'attache d'importance définitive, oraculaire, à aucun texte. C'est l'idée qui compte. Plus un texte est riche de disponibilités latentes, plus la tentation s'impose à lui de les dégager... Je dirai : « c'est un bien pauvre édifice que celui qui se contenterait d'être envisagé sous un seul angle. »

L'angle sous lequel Ingrid Bergman et Roberto Rossellini ont envisagé *Jeanne au bûcher* n'est plus celui sous lequel Claudel avait d'abord voulu que le drame fût présenté. Est-ce à dire qu'il faille lui refuser toute valeur? A mon avis la preuve est faite, et beaucoup de jugements portés sur la représentation m'ont semblé entachés d'un manque de compréhension regrettable, car ils auraient pu être ainsi formulés : je trouvais excellent ce qui était fait jusqu'ici; je ne puis donc que blâmer tout ce que l'on peut imaginer qui soit différent, tout ce que l'on fera désormais. Jeanne n'est plus liée. Jeanne va et vient sur la scène, elle participe de temps en temps à l'action — fort peu à la vérité — mais enfin elle « joue ». Et lorsque, pour le finale, une fois parti Frère Dominique, seule, abandonnée, elle est enchaînée au poteau et que les fagots s'amoncellent autour d'elle qui tout à l'heure se consumera comme une torche, ces liens qui meurtrissent sa chair, qui la forcent à demeurer immobile devant la flamme qui monte, ce réalisme affreux et qui pourtant reste si lourd de pathétique poésie exhalée dans le cri suprême de la martyre, tout cela qui était le texte, qui était la musique aussi, et auquel on n'a rien ajouté qui ne fût en puissance dans l'ouvrage, est-ce donc une trahison? Je ne le crois pas. J'estime au contraire que *Jeanne au bûcher* est une œuvre assez forte, assez vaste pour supporter d'être interprétée de bien des manières différentes, à condition qu'elles demeurent toutes rien que des interprétations, et n'aillent pas au delà de ce qui est purement une traduction plastique du texte et de la musique. Ingrid Bergman et Roberto Rossellini n'ont pas fait autre chose, et leur succès me semble parfaitement justifié.

Avec *Giselle*, c'est une autre affaire. D'abord *Giselle* est un

ballet. L'argument seul a de la valeur, non point tant parce que Théophile Gautier l'a conçu (Saint-Georges est responsable de presque tout le premier acte), mais la musique d'Adolphe Adam n'a d'autre mérite que d'avoir fourni au chorégraphe Coralli l'occasion de régler un ballet qui est resté comme le chef-d'œuvre de l'école romantique — le souvenir de Carlotta Grisi y demeurant attaché. Epoque imprécise, mais qui appartient au moyen âge, comme le lieu ne peut être que l'Allemagne, le Harz, vraisemblablement; légende imprécise, sauf en ce qui concerne sa donnée fondamentale, à savoir que les fiancées qui meurent avant le mariage deviennent des « willis », des esprits qui les nuits de clair de lune, s'assemblent pour danser quand minuit sonne. Malheur au jeune homme qui les rencontre : elles l'entraînent dans leur ronde, et il faut qu'il danse avec elles jusqu'à ce qu'il tombe épuisé. Bien entendu, sur ce fonds, les librettistes ont brodé une histoire d'amour. Ceci dit, il faut deux décors : le premier représentera la maisonnette où Giselle, l'héroïne, vit avec sa mère, à la lisière des bois. Aimée d'un prince qui, sans révéler sa condition, s'est fait aimer d'elle, elle devient folle et meurt lorsqu'elle apprend que son bel amoureux est un si haut personnage et qu'il est fiancé. Le second décor est une clairière au milieu de laquelle se trouve la tombe de Giselle. C'est là que le prince, désespéré, viendra mourir à son tour, après avoir tenté d'arracher à la mort Giselle devenue une willi. L'opposition entre ce premier décor plein de vie, le second, lugubre, est bien dans le goût romantique. Le peintre russe Alexandre Benois avait traité le thème dans un esprit assez réaliste, mais plein d'une poésie due à la couleur et aux détails, sans aucun parti pris, sans aucune recherche de stylisation. Carzou, au contraire, doit son succès, aussi bien dans le décor des *Incas* des *Indes galantes*, que dans celui du *Loup*, pour les ballets Roland Petit, à une stylisation poussée à l'extrême. Il a créé une manière, un genre qui est bien à lui et qui signe tout ce qu'il fait. Art aigu, linéaire, traits verticaux accumulés, terminés en fers de lance, composition qui fait songer à un Albert Dürer plus fourmillant, amour des couleurs vives animant cette sécheresse voulue, art très personnel, en tout cas, et très attachant, même quand, au premier coup d'œil, il a surpris par son étrangeté. On a fort applaudi le premier soir. Puis une réaction s'est dessinée, apaisée, ranimée : les habitués des soirées de danse sont divisés. Ils ne reconnaissent plus Giselle et ses compagnes sous ces costumes, fort pimpants à la vérité, mais qui n'ont plus rien de romantique, ils ne reconnaissent plus les willis au second acte dans ces danseuses qui portent un

masque à reflets métalliques. Le décorateur avait-il le droit d'ôter à *Giselle* son parfum 1830? D'introduire les épices surréalistes dans un ouvrage qui demeurait comme le symbole de la tradition? En 1937, quand brûla le décor de Benois, celui de Leyritz qui le remplaça parut inadéquat, et si bien même que l'on redemanda à Alexandre Benois de reconstituer ceux qu'il avait primitivement établis. Ceux de Carzou auront-ils plus longue durée? Son effort le mérite.

René Dumesnil.

L'Artiste dans la Société contemporaine, publication de l'U.N.E.S.-C.O., 170 p., 250 fr. — La partie (fort importante sinon par le nombre de pages qui lui est attribué, mais par la sûreté et la richesse de la documentation) qui traite du musicien dans la société contemporaine, a été confiée à Arthur Honegger. Celui-ci, comme on sait, a fait de la franchise la plus entière la règle de sa vie. Aussi ne cache-t-il pas que, à son avis, la situation du compositeur dans la cité moderne est la plus menacée. Et il donne ses raisons, tirées de l'observation. Hormis ceux qui exploitent les deux filons de l'opérette à grand spectacle et de la musique d'accompagnement des films — genres où l'art ne joue qu'un rôle très accessoire, — les compositeurs qui veulent avant tout faire œuvre d'art, exprimer leur pensée sans souci commercial, doivent se persuader qu'ils se condamnent à peu près sûrement à la misère. Leur métier offre cette particularité d'être la préoccupation dominante d'un homme qui s'évertue à fabriquer un produit que personne ne désire consommer. La cause de ce mal? Nos contemporains ne viennent pas au théâtre ou au concert pour écouter de la musique, mais pour admirer une performance d'exécution musicale. Je ne puis suivre Honegger dans le détail de cet article remarquablement juste. Il ose écrire ce que tout le monde n'ose pas dire, et se contente de murmurer — sur les festivals, par exemple, dont les compagnies de chemins de fer, les entreprises de tourisme et les hôtels sont les seuls bénéficiaires, mais point les compositeurs — ni même la musique! Il faudrait aussi bien non pas résumer, mais citer *in extenso* ce rapport. La lecture en est attristante, dira-t-on. Vaut-il mieux refuser de connaître la vérité lorsqu'elle est amère?

Mozart, l'Homme et l'Œuvre, par *Alfred Einsten* (traduction française de Jacques Lalande. — Desclée et de Brouwer, Bruges et Paris, 596 p., 1.350 fr.). — Il semblait fort difficile d'écrire sur Mozart : tant de livres ont paru qui ne laissent dans l'ombre nul détail biographique, nul aspect de l'œuvre énorme du maître de Salzbourg. Mais Alfred Einstein qui fut chargé par la maison Breitkopf et Härtel de réviser le catalogue Köchel, et qui avait été, après la mort d'Hugo Riemann, le continuateur du grand musicologue allemand, puis le directeurs de la *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, était précisément un de ceux qui pouvaient le mieux apporter sinon du nouveau, du moins de la lumière, et c'est ce qu'il a fait. Il n'a visé qu'à éclairer l'œuvre par la biographie, et à montrer l'unité de ces compositions si nombreuses, et si diverses. Tout s'ordonne lorsqu'on situe chacune dans son temps, dans les circonstances qui la virent naître, et dont elle porte le reflet. Le livre d'Alfred Einstein est vivant autant que savant : mérite considérable qui en rehausse la valeur.

LETTRES GERMANIQUES

GERHART HAUPTMANN. — En 1946 Hauptmann mourait à l'âge de quatre-vingt-quatre ans; il avait rêvé d'être le Gœthe du XX^e^ siècle; or nul ne sait encore quelle place lui attribuer dans le Panthéon de la littérature allemande. Le même Thomas Mann

qui, en 1924, le représentait sans indulgence dans la *Montagne magique* sous les traits de « Mynheer Peeperkorn » fut appelé en 1952 à célébrer le quatre-vingt-dixième anniversaire de sa naissance; il n'hésita pas alors à faire de lui un classique riche de puissance poétique, dans lequel s'unirent mythiquement Dionysos et le Crucifié. L'avenir seul peut lui assigner sa place sur l'échelle des valeurs littéraires. Nous avons pourtant l'impression que nous sommes au terme d'une première étape et peut-être au début d'une nouvelle; nous le devons à l'affectueuse ténacité d'un homme, le professeur Joseph Gregor, de Vienne, et à l'esprit d'initiative de l'éditeur Bertelsmann, à Gütersloh, en Allemagne.

Le professeur Gregor, qui porte à la fois le titre de « Generalstabs-bibliothekar » et celui de « Hofrat », qui enseigne aujourd'hui à l'Université de Vienne ainsi qu'à l'Académie des Beaux-Arts, est une des personnalités marquantes du monde du théâtre. Aussi la curieuse et intéressante revue *das Antiquariat* (Wien I Kärntnerstr. 4/II) lui consacra-t-elle en 1953, pour célébrer son soixante-cinquième anniversaire, un numéro spécial, auquel nous empruntons les renseignements nécessaires. Il naquit à Czernowitz, capitale de la Bukovine, et était le fils d'un architecte allemand des Sudètes; il vint faire ses études à l'Université et au Conservatoire de Vienne et surtout faire ses premières armes à l'Opéra; dès cette époque il était moins attiré par la science universitaire que fasciné par le théâtre. On comprend qu'il ait été passionné par l'action révolutionnaire du grand régisseur Max Reinhardt, dont il devint le collaborateur. En 1918, il remplace Alexander von Weilens à la Hofbibliothek et va donner toute sa mesure en créant dès 1922 la « Theater-Sammlung », une des plus riches collections théâtrales qui existent, puisque grâce à son habileté et sa ténacité elle atteint maintenant un demi-million de pièces; le catalogue ne compte pas moins de quatre volumes publiés en 1928, 1930, 1934, 1947.

Homme d'action et d'organisation, Gregor est aussi un homme de science, dont les connaissances suscitent l'étonnement. Nous nous étonnons nous-même qu'il ait trouvé le temps de publier, outre d'innombrables articles, plus de soixante-dix travaux personnels, qui sont souvent d'ordre bibliographique. Il s'est fait connaître surtout par sa grande *Weltgeschichte des Theaters* (Phaidon-Verlag, 1933, 829 p., 325 ill.), dont le tome I reparut chez Piper, à Munich, en 1944.

Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est que, vivant et œuvrant dans un pays où le théâtre sous toutes ses formes est à l'honneur, il rencontra des hommes de premier plan comme

Hofmannsthal, Richard Strauss, G. Hauptmann, devint leur ami, leur collaborateur, leur confident. Ce fut leur chance et aussi la sienne. A cette rencontre nous devons le premier grand ouvrage qu'on ait consacré à G. Hauptmann (Diana Verlag, Vienne, 1952, 687 p.). Gregor en eut l'idée alors que le poète vivait encore; il lui en parla souvent et il fut soutenu ou même aidé par sa veuve. Ce n'est donc pas un livre critique, mais ce n'est pas non plus un dithyrambe; c'est l'œuvre d'un Eckermann supérieur qui, cinq ans après la mort de son grand homme, au lieu de publier les entretiens qu'il eut avec lui, nous le présente et nous l'explique. Une discrétion compréhensible l'amène d'ailleurs à mettre l'accent sur les créations poétiques, ce qui évite les confidences personnelles et les éloges hyperboliques. Le sous-titre choisi par Gregor, « l'œuvre et notre temps », révèle son intention profonde : ouvrir aux hommes d'aujourd'hui le chemin qui les conduira à un ensemble poétique, dont nous ne connaissons même pas l'ampleur.

Tout comme Gœthe, Hauptmann octogénaire eut la possibilité de mettre la main à une « Ausgabe letzter Hand » qui parut en 1942. C'était une édition en 17 volumes, beaucoup plus importante que les précédentes, mais elle attend toujours d'être complétée par la publication des inédits, des fragments des journaux quotidiens et des lettres, dont l'ensemble promet d'avoir une ampleur égale; en outre elle est à peu près introuvable. Aussi devons-nous féliciter et remercier la maison Bertelsmann d'avoir fait un premier pas pour sauvegarder la mémoire de Hauptmann en lançant une édition et un choix de ses œuvres, qu'elle a naturellement confiée à Joseph Gregor; le cinquième et dernier volume vient de paraître; chacun de ces volumes, qui sont bien reliés et bien présentés, coûte 16 DM. Le premier (1952, 416 p.) comprend surtout les drames sociaux : *Die Weber*; *Hanneles Himmelfahrt*; *Der Biberpelz*; *Fuhrmann Henschel*; *Rose Bernd*; *Die Finsternisse*. Dans le deuxième (1953, 482 p.) nous avons les drames intérieurs, ceux où le poète romantique expose ses visions et ses rêves ou ses fantaisies : *Die versunkene Glocke*; *Und Pippa tanzt*; *Grisolda*; *Indipohdi*; *Schluck und Jan*. Au troisième (1953, 447 p.) sont réservés les drames plus ou moins historiques : *Florian Geyer*; *Michael Kramer*; *Die Ratten*; *Der arme Heinrich*. Le quatrième (1953, 480 p.) permet de prendre contact avec le romancier; il contient : *Der Ketzer von Soana*; *Phantom* et *Im Wirbel der Berufung*, qui est le « Wilhelm Meister » de Hauptmann. Le cinquième enfin (1954, 461 p.) réunit l'ensemble des poésies lyriques, le grand « poème d'amour rustique » *Anna*, *Die blaue Blume* et l'important fragment intitulé *Der neue Chris-*

tophorus. Les cinq volumes sont complétés par des Postfaces, où Gregor a mis l'essentiel de sa monographie et l'a même en maints endroits enrichie.

Il nous paraît nécessaire de nous arrêter un instant sur « Le nouveau Christophorus », qui est pratiquement inédit, puisqu'il n'a paru que dans une édition de bibliophile tirée à 1.200 exemplaires. C'est à un double titre un fragment : d'abord parce qu'il resta inachevé, bien que le poète y ait travaillé en 1907, en 1920, en 1933, en 1940 et en 1942; ensuite parce qu'il n'est qu'un des piliers d'un arc immense, dont les autres supports seraient *Der Venezianer*, les *Galahad-Fragment*, *Und Pippa tanszt*. Un moine étrange, qui vit dans une maison isolée en compagnie d'une non moins étrange Silésienne, mais s'en absente parfois pour rencontrer dans le monde des personnages mystérieux, ouvre par une nuit apocalyptique une tombe ancienne, d'où il exhume un enfantelet, Erdmann, le fils de la terre; il l'élève quelque temps, puis le confie à un éducateur. Mais nous n'avons ni « les enfances d'Erdmann » ni les années d'apprentissage et de voyage de ce nouveau Wilhelm Meister sur lequel veille, telle la Société de la Tour, ce moine initié. Ce récit curieux, parfois hallucinant, se déroule sur le plan de la réalité et même d'une réalité silésienne et sur le plan du mystère, auquel n'accèdent que des êtres privilégiés; il est d'un Hoffmann du XX[e] siècle.

On devine que les chercheurs s'attaqueront de préférence à ce massif central de l'Œuvre hauptmanienne, mais leur tâche et toutes celles qui les attendent, ne seront possibles que lorsqu'ils disposeront d'une grande édition complète et critique. Nous souhaitons que les efforts combinés de Joseph Gregor et de l'éditeur Bertelsmann, dont la maison est en plein essor, la réalisent et permettent ainsi à l'avenir de situer Hauptmann, qui occupa le devant de la scène pendant un demi-siècle et n'est pourtant pas encore devenu un classique.

J.-F. Angelloz.

Gerhart Hauptmann, par *Thomas Mann* (Bertelsmann, Gütersloh, 1953, 47 p., cart. 2,20 DM). — La conférence de Thomas Mann à laquelle nous avons fait quelques emprunts est aisément accessible dans la collection « Le petit livre » (N° 52), que la maison Bertelsmann a lancée, elle aussi. Cette collection attrayante compte déjà plus de soixante numéros; nous y trouvons plusieurs œuvres de Hauptmann, Manfred Hausmann, Sudermann, Ina Seidel, Bernt von Heiseler, W. von Scholz, etc., et aussi des auteurs étrangers, surtout slaves ou scandinaves; la France n'y est pas encore représentée.

Der Brenner. Achtzehnte Folge, 1954 (Brenner-Verlag, Innsbrück, 285 p.). — Il est douloureux de signaler au public français un organe comme *le Brenner* pour annoncer sa fin. L'homme à qui revient l'honneur de l'avoir créé et d'avoir réussi malgré l'indifférence officielle à publier dix-huit numéros est l'Autrichien Ludwig Ficker;

il a maintenant soixante-quatorze ans et il nous expose lui-même comment il en eut l'idée en 1910, par amitié pour Carl Dallago. Il nous livre aussi bien des souvenirs, des lettres inédites, des documents qui concernent Ferdinand Ebner, Ludwig Wittgenstein, Rilke, Trakl, etc., et nous devinons qu'il pourrait nous en livrer d'autres encore.

De plus, nous trouvons dans ce numéro : Johann Gerhard Lechner : *Reiselied;* Thomas Merton : *Entwürfe zu einer Apokalypse;* Alto Pritzl : *Fragments;* Felix Susani : *Der Mitreisende;* Lilo Ebel : *Nacht der Verkündigung;* Wilhelm Kütemeyer : *Pathologie der Wahrheit;* Werner von Trott : *Notstand des abseitigen Lebens;* Paula Schlier : *Zwiegespräch über Zeichen der Zeit;* Alfred Marnau : *Die Wunden der Apostel;* Rudolf Schwarz : *Marias anderes Kind;* Paula Schlier : *Die Flügel der Benedeiten;* Eppo Steinacker : *Nietzsche und Péguy;* Friedrich Pater : *Auf dem Karmel;* Johann Gerhard Lechner : *An den Wassern Babylons;* Joseph Bernhart : *Hans Kestranek;* Paula Schlier : *Morgen ist der Tag des Erwachens.*

Nous souhaitons vivement que le Ministère viennois de l'Education publique, qui a subventionné ce dernier numéro, fournisse à L. von Ficker les moyens de continuer une publication qui fait honneur à l'Autriche; puisse l'adieu qu'il nous adresse aujourd'hui n'être qu'un « au revoir » !

Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz (Verlag Franz Steiner, Wiesbaden). — Nous avons jadis consacré une chronique aux « sociétés savantes » d'Allemagne; nous voudrions aujourd'hui signaler certains travaux littéraires publiés par « l'Académie des Sciences et de la Littérature », de Mayence.

1° *Zur literarischen Situation der Gegenwart,* par Ernst Kreuder (1951, 15 p., 1,60 DM). — Dans une période troublée, il est nécessaire de faire le point, si l'on veut aller de l'avant. C'est ce qu'a entrepris le romancier Kreuder pour le lyrisme contemporain. Il distingue trois groupes : les poètes tournés vers le monde extérieur, ceux qui mettent la conscience au centre de leurs créations et rêvent d'une expression artistique parfaite, ceux qui, épris de purification, tendent vers la poésie jusqu'ici improprement appelée « Gedankenlyrik ». Cette tentative intéressante pour établir des groupements se termine par les termes de « geistige Nation » qui impliquent une foi dans « le primat de l'esprit ».

2° *Dichtung und Wirklichkeit,* par Frank Thiess (1952, 14 p., 1,60 DM). — Un autre romancier, Frank Thiess, pose le problème des rapports de la réalité et de l'œuvre littéraire, mais par réalité il entend « la somme de toutes les possibilités d'expérience à l'intérieur de phases déterminées, marquées par des événements historiques ». Thomas Mann, Döblin, Dostoiewski, Hauptmann, Kafka, Kasack, Ibsen, A. France viennent tour à tour étayer son argumentation.

3° *Dichterische Grundsituation und notwendige Besonderheit des Gedichts,* par Wilhelm Lehmann (1953, 11 p., 1 DM). — Il était normal que W. Lehmann, qui est poète, s'en prenne aux poèmes où l'auteur a voulu exprimer une « Weltanschauung » et n'hésite pas à montrer la médiocrité de telle production qu'on lui a envoyée; sa conférence est malheureusement trop courte pour sa démonstration et pour notre édification.

4° *Oskar Loerke, Charakterbild eines Dichters,* par H. Kasack (1951, 77 p., 4 ill., 8,40 DM). — Nous avons eu l'occasion de dire l'estime dans laquelle certains poètes tenaient Loerke, en ajoutant qu'il était peu connu du public. C'est précisément cette indifférence qui poussa Kasack à le faire connaître. Son importante étude, qui tient le milieu entre l'évocation lyrique et le travail scientifique, nous apporte maints renseignements de première main et maints textes intéressants du poète, des extraits de journaux quotidiens en particulier et des poèmes, parmi lesquels ceux qu'il souhaitait qu'on récitât à sa mémoire; l'un d'eux au moins est fort beau. Il est certain que ce pieux « In memoriam » de Kasack vaudra à Loerke des lecteurs sympathiques.

5° *Der sensitive Mensch,* par le Dr. Richard Kraemer (1953, 151 p., 11,40 DM). — Chaque fois qu'un représentant de la science médicale s'attaque — c'est le terme qui convient — à Rilke, nous sommes à la fois pleins d'intérêt et d'inquiétude; presque chaque fois nous sommes déçus. C'est encore le cas pour le livre de Kraemer, dont le sous-titre est : « Versuch einer Darstellung am Bilde des Dichters R. M. Rilke ». Deux parties : quarante pages de médecine pure pour nous présenter le type « sensitif », puis soixante-dix pour nous présenter Rilke, sa vie, son œuvre et

sa psychologie; nous y apprenons un certain nombre de choses connues, mais nous ne découvrons pas ce que nous espérions : l'explication psycho-médicale de Rilke. Pourquoi l'auteur veut-il ensuite esquisser un portrait du poète vu par ses biographes et commentateurs? En effet, il ignore les plus importants; d'un certain livre français, que les lecteurs du *Mercure* connaissent, Kraemer déclare qu'il n'a pas pu se le procurer, mais cela ne l'empêche pas d'en parler, car il a lu entre autres chez un Rilkéen allemand qui l'utilisa que Rilke y était présenté comme un Européen et cela lui paraît un peu américain et fort contestable. A nous, cela ne paraît pas sérieux et nous pouvons reprocher à M. Kraemer d'abuser de cette superficialité que ses compatriotes nous prêtent si volontiers.

Deutsche Philologie im Aufriss, par *Wolfgang Stammler* (Eric Schmidt, Bielefeld). — Le grand ouvrage dirigé par W. Stammler paraît à un rythme de plus en plus rapide. C'est Stammler lui-même qui emplit le dernier fascicule paru, le N° 16, avec une grande étude sur « Mittelalterliche Prosa in deutscher Prosa », étude suivie dans le fascicule 17 par celle de Gerhard Eis sur « Fachprosa des Mittelalters ». En même temps débute le 3e volume avec le fascicule 20, qui contient quatre contributions : *Die nordischen Literaturen,* par C. Roos; *Wirkungsgeschichte der finnischen Dichtung im deuschen Sprachbereich,* par E. Kunze; *Einfluss der englischen Literatur auf die deutsche,* par H. Oppel; *Amerika im deutschen Dichten und Denken,* par H. Jantz.

Le succès de *Deutsche Philologie im Aufriss* a été tel que la première édition se trouve épuisée; une deuxième est prévue pour la fin de l'année prochaine.

Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert, édité par *Hermann Friedmann* et *Otto Mann* (Wolfgang Rothe, Heidelberg, 1954, 450 p., in-8°, rel. toile 14 DM). — Sans tarder, nous voulons signaler le très important ouvrage sur la littérature allemande du XXe siècle; il serait peut-être plus exact de dire : sur les représentants littéraires de cette époque; dans son introduction, en effet, Friedmann souligne qu'il s'agit moins d'une entreprise d'histoire littéraire que d'une sociologie littéraire, les écrivains étant considérés dans leurs rapports avec leur temps et avec la société. Ainsi comprend-on qu'entre cette introduction et les études qui forment le corps du livre, on découvre un chapitre de « Metaphysische Positionen », dû à Max Bense, dont nous avons signalé récemment le rôle.

L'originalité principale et le mérite de cet ouvrage réside dans le fait que les vingt et un auteurs ou sujets étudiés sont traités par vingt et un spécialistes. En voici la liste : *Hugo von Hofmannsthal* (Paul Requadt); *Stefan George* (Johannes Klein); *Rainer M. Rilke* (Ludwin Langenfeld); *Der Expressionismus* (Fritz Martini); *Ernst Barlach* (Julius Bab); *Alfred Mombert* (Richard Benz); *Gottfried Benn* (Ferdinand Lion); *Die deutsche Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts* (Clemens Heselhaus); *Die Wandlungen des Epischen* (Bernhard Rang); *Thomas Mann* (J. Kunz); *Franz Kafka* (Wilhelm Emrich); *Alfred Döblin* (Robert Minder); *Franz Werfel* (Paul Stöcklein); *Hermann Hesse* (Paul Böckmann); *Karl Kraus* (Johannes Pfeiffer); *Hermann Broch* (Felix Stössinger); *Robert Musil* (Gert Kalow); *Dramatische Stile* (Otto Mann); *Gerhart Hauptmann und seine Dramen* (Hans H. Borcherdt); *Was ist Kitsch?* (Ludwig Giesz); *1945-1953* (Helmut M. Braem).

Choisir, c'est exclure, nous le savons, mais on ne manquera pas de reprocher aux responsables d'avoir éliminé, peut-être pour des raisons parfois plus politiques et religieuses que littéraires, des auteurs comme Carossa, Wiechert, Ernst Jünger, G. von Le Fort, Anna Seghers, Bert Brecht, etc., etc. Si l'on compare cet ouvrage à celui de W. Grenzmann, *Dichtung und Glaube,* on s'étonnera, et l'on s'étonnera surtout que dans l'Allemagne d'aujourd'hui l'appartenance confessionnelle ou politique prenne une telle importance, qui d'ailleurs ne se limite pas au domaine littéraire.

Néanmoins nous nous garderons de bouder, car cet ouvrage, dans lequel vingt-trois spécialistes ont mis le meilleur d'eux-mêmes, est riche de « substantifique moelle » et nous en ferons notre profit; nous en tirerons même grand profit.

Enterbter Geist, par *Erich Heller* (Surhkamp, Francfort, 1954, 273 p.). — L'esprit est-il déshérité? comme l'affirme Heller, professeur de littérature au Swansea College (Université du Pays de Galles); son livre suffirait à nous

prouver que chez lui du moins l'esprit l'emporte. Il part de la distinction établie par Gœthe entre les quatre époques de l'esprit humain; nous sommes maintenant dans la quatrième, l'époque prosaïque, caractérisée par le divorce de la science et de la foi, de la pensée et de la poésie. L'homme moderne ayant perdu Dieu devient à son tour responsable du monde et il n'est pas à la hauteur de cette tâche surhumaine. En se plaçant à ce point de vue, Heller a réussi huit études fort importantes : *Gœthe und die Idee der wissenschaftlichen Wahrheit; Gœthe und die Vermeidung der Tragödie; Burckhardt und Nietzsche; Nietzsche und Gœthe; Rilke und Nietzsche; Von Hanno Buddenbrock zu Adrian Leverkühn; die Welt Franz Kafkas; Karl Kraus.* Les titres mêmes indiquent qu'il s'agit souvent d'une confrontation de pensées ou de tendances, que l'auteur n'est jamais un spécialiste qui s'attache à un problème littéraire, mais un homme qui s'attaque aux problèmes du monde moderne. Son livre enrichit et stimule; il est un de ceux que l'on doit lire et méditer.

Die Trägödie des Humanismus, par *Heinrich Weinstock* (Quelle et Meyer, Heidelberg, 1953, 2e éd. 1954, 363 p., relié 22 DM). — Voici un des ouvrages savants qui ont connu en Allemagne le plus vif succès, au point qu'une deuxième édition fut aussitôt nécessaire. L'auteur est à la fois philologue, philosophe et pédagogue; il s'est fait connaître par des travaux nombreux et remarqués sur la Grèce (Sophocle, Thucydide, Platon, etc.) et l'on comprend qu'ayant vécu dans le monde de la sagesse antique, il ait le sentiment d'une tragédie moderne, au point de donner comme sous-titre à son livre : « Vérité et illusion dans l'image de l'homme occidental », d'où les deux grandes parties de son livre : « L'humanisme antique » et « L'humanisme moderne en Allemagne ». Si nous nous permettions d'adresser une observation à H. Weinstock, nous lui demanderions des compléments. D'abord, il étudie l'humanisme moderne depuis Erasme et la Renaissance jusqu'à Kant et — ce qui est révélateur — à sa justification du péché originel; les chapitres qu'il consacre à Winckelmann et Gœthe, au tragique et au démonique, renouvellent en partie ces problèmes. Mais nous aimerions avoir l'équivalent pour le XIXe-XXe siècle, car, ainsi que le montrent les deux livres précédents, c'est alors que se joue la tragédie de l'homme moderne, c'est-à-dire de l'humanisme contemporain et nous aurions aimé que l'humanisme chrétien fût exploré au lieu d'être ramené à une question qui peut faire douter de ses possibilités. En outre, H. Weinstock se limite à l'Allemagne, où le problème fut peut-être posé, comme c'est souvent le cas, avec plus de force ou de violence; mais pourquoi limiter la pensée moderne à un pays? Pour nous en tenir à la France, comment peut-on laisser de côté les tendances de la philosophie française actuelle, celles de G. Marcel et de Maritain par exemple, si nous ne citons que ces deux noms, c'est parce qu'ils sont étudiés et bien connus en Allemagne, et que H. Weinstock ne les ignore certainement pas. Ces remarques ne diminuent pas d'ailleurs l'importance de la contribution apportée par l'auteur à l'étude d'une question essentielle; puissent-elles l'amener à nous doter d'un deuxième livre aussi riche que celui-ci!

H. von Hofmannsthal-Borchardt. Briefswechsel (S. Fischer, Francfort, 1954, 250 p.). — En marge de son édition de Hofmannsthal, la maison S. Fischer vient de publier la correspondance du poète avec Rudolf Borchardt; elle complète fort heureusement celle qu'il échangea avec Strauss ou avec von Bodenhausen; son importance particulière provient du fait que le correspondant est cette fois un jeune poète, plein d'admiration, mais également de talent, formé à l'école de l'Antiquité et qui méritait aussi bien l'estime que l'amitié de Hofmannsthal. Aussi le livre est-il particulièrement riche en aperçus littéraires; c'est dans une certaine mesure « l'art poétique » des deux jeunes gens et aussi d'une époque qui, bien que récente, a déjà pris place dans l'histoire de la littérature allemande contemporaine. Le S. Fischer-Verlag, qui annonce pour l'automne des publications nombreuses et importantes, a le mérite de se faire le dépositaire de cette époque.

Die Studenten von Berlin, par *Dieter Meichsner* (Rowohlt, 1954, 623 p., relié 13,80 DM). — Ce roman, le troisième d'un jeune écrivain de vingt-six ans dont on espère beaucoup, suscite en Allemagne un vif intérêt. Ces étudiants de Berlin sont au nombre de six parmi des milliers, parmi

ceux qui ont fait ou subi la guerre, vécu la débâcle, essayé d'entreprendre des études supérieures à l'ancienne Humboldt-Universität (secteur russe), avant de créer dans le secteur américain l'« Université libre », qui est dès maintenant un grand centre académique. Dieter Meichsner a vécu tout cela et il nous le fait revivre dans ce roman important, qui ne le classe peut-être pas encore comme un grand écrivain, mais comme un romancier de talent.

Adolf Hitler, mon ami d'enfance, par *August Kubizek*, trad. de Lise Graf (Gallimard, 1954, 301 p., 650 fr.). — On aborde ce livre avec quelque prévention, on le lit avec un intérêt croissant et on le quitte avec le sentiment que l'auteur, qui l'a écrit « comme si Adolf Hitler... n'avait jamais été rien d'autre, sa vie durant, qu'un inconnu, ou comme s'il était mort à la guerre », est un historiographe idéal. Il nous donne le récit d'une adolescence à la fois banale et exceptionnelle en même temps qu'une chronique d'avant 1914 en Autriche. Il nous explique son ami mieux que beaucoup d'autres et nous laisse en proie à cette question tragique : « Comment est-il possible que cet homme soit devenu Adolf Hitler? », mais il nous l'explique aussi.

L'Allemagne de Hitler, par *Claude David* (P. U. F., Paris, Coll. « Que sais-je? », 1954). — Exposé clair, complet, consciencieux du national-socialisme et de l'Allemagne qu'il domina. Nous persistons néanmoins à penser qu'il est encore trop tôt pour en faire « l'histoire » et que Claude David vaut mieux qu'un tel sujet.

L'Allemagne est-elle inquiétante? par *Robert d'Harcourt* (Flammarion, 1954, 180 p., 400 fr.). — Comme tous les livres de R. d'Harcourt, celui-ci est bien documenté, clair et vivant. On y retrouve sa volonté d'objectivité, d'optimisme. La conclusion est ainsi libellée : « Les aspects rassurants l'emportent sur les raisons d'inquiétude. » On peut l'approuver, en ajoutant que si nous n'agissons pas ou si nous agissons mal, l'Allemagne peut rapidement devenir inquiétante.

Tristan, par *Thomas Mann* (Berlin, 1954, 93 p.). — Nous devons au moins signaler la publication dans la collection scolaire intitulée « Deutsche Kultur und Literatur » de la célèbre nouvelle *Tristan*. En effet, comme précédemment pour *Tonio Kröger*, Leibrich, spécialiste de Thomas Mann, à qui il consacra un petit livre très documenté, a enrichi le texte allemand d'une étude très nourrie où il traite successivement la matière, la composition et la signification de la nouvelle, l'art de l'auteur, les rapports de *Tristan* avec l'ensemble de l'œuvre, l'influence de Schopenhauer, Nietzsche et Wagner. Leibrich met ainsi à la portée du lecteur un texte qui est un des plus significatifs de Th. Mann.

Antares (W. Klein, Baden-Baden, le n° : 1,80 DM). — Au numéro de juillet 1954 figurent 4 articles importants de E. Vermeil : *Nietzsche und Frankreich;* J. Chaix-Ruy : *Albert Schweitzer : sein Leben, sein Denken;* E. Prelot : *Die rechtliche Stellung der Frau in Frankreich;* H. E. Pappenheim : *Romanische Einflüsse auf Joachim Ringelnatz,* et des chroniques sur la littérature, le théâtre, la musique, l'art, le film, la science et la technique, etc. *Antares* est toujours une bonne revue documentaire, qui met la France à la portée du public allemand.

Studium Generale (Springer, Berlin, le n° : 6,60 DM). — Très actuel, le numéro de juin 1954 nous apporte des articles divers de M. Thiel sur *Die Technik und die reine Kunst;* J. Hirschmann : *Instinktmechanismen in menschlichen Nachrungsverhalten;* H. Robbers : *Natur im Blickfeld der Philosophie und Theologie;* H. R. Woltjer : *Physik und Natur;* P. Kœssler : *Natur und Technik;* W. Engelhardt : *W. Grundlage und Problem des heutigen Naturschutzes;* S. Ohe : *Geschichtsphilosophische Betrachtungen über das moderne Japan.*

Euphorion (Winter, Heidelberg, le n° : 10 DM). — Cette revue d'histoire littéraire, dont nous rappelons qu'elle est dirigée par le professeur Pyritz, de Hambourg, est de plus en plus digne de la grande tradition qu'elle représente, au point que les comptes rendus bibliographiques méritent également de retenir l'attention. Dans le dernier numéro (48. Band, 2. Heft), nous trouvons trois grands articles : Bengt Algot Sorensen : *Das deutsche Rokoko und die Verserzählung im 18. Jahrhundert;* Harold Jantz : *Die Grundstruktur des Gœtheschen Denkens. Ihre Vorformen in Antike und Renaissance;*

Ewald Grether : *Die Abenteuergestalt bei Hugo von Hofmannsthal.* En outre, sous la rubrique « Miszellen », nous trouvons : Edwin H. Zeydel : *Wolfram von Eschenbach;* Paul Raabe : *Zur Bibliographie der Gœthezeit.* Enfin, le grand spécialiste anglais de Gœthe, Leonhard Ashley Willoughby (Londres), fournit une importante contribution : *Die Gœtheforschung in Amerika seit 1949.*

Neue Schweizer Rundschau (Conzett et Huber, Zürich. Le n° : 2 fr. s.). — Le numéro de juillet 1954 est varié et intéressant; il nous apporte les articles suivants : Theodora von der Mühll : *Bilder aus dem spätmittelalterlichen Basel nach der Amerbach-Korrespondenz;* Ludwig Speidel : *Besuch bei Wilhelm Leibl;* Armin Kesser : *Gegenwart Pestalozzis;* Alexander Lernet-Holenia : *Notizen aus Griechenland;* Hans Naef : *Meditation über das Stilleben;* Golo Mann : *Frankreichs Uhren gehen anders;* Felix Stössinger : *Proustiana.*

Du (Conzett et Huber, Zürich; le n° : 3,20 fr. s.). — Le numéro de juillet connaîtra un très vif succès, car il est consacré à Picasso et, comme il se doit, abondamment illustré. On y trouvera en outre des textes intéressants, parmi lesquels des lettres encore inédites extraites de la correspondance Rilke-Merline.

Deutsche Rundschau (Baden-Baden; le n° : 1,80 DM). — Intéressant numéro d'août, avec : Karl W. Fricke : *Die bürgerliche Tragödie in der Sowjetzone;* Margarethe Buber-Neumann : *Milena Jesenska im Konzentrationslager Ravensbrück;* W. E. Süskind : *Der Essay, sonst und heute;* Felix Braun : *Die Dichter der Hölle;* Kasimir Edschmid : *Der König und sein Vertrauter;* Hugo Hartung : *Das sarmatische Mädchen;* Hans Jaeger : *Antibürgerliche Tendenzen;* Thilo Koch : *Nachtbilder von Berlin;* Ossip Kalenter : *Streit;* E. G. Bleich : *Bergsommer* (Poème); Moritz Lederer : *Wedekind auf dem Theater;* Manfred George : *Ein Berliner in Mexico;* Else Meidner : *Vergänglichkeit* (Poème). — J.-F. A.

LETTRES ANGLO-SAXONNES

FAUT-IL LIRE EZRA POUND ESSAYISTE? — Admettons, tant la chose va maintenant de soi, que Pound est un des poètes dont notre époque pourrait le moins se passer et qu'il faut connaître. En est-il de même du prosateur? Sans compter beaucoup d'inédit en volume, on dispose, pour en juger, d'un ensemble où l'on choisira les livres suivants : *The Spirit of Romance* (London, P. Owen, 1952, 248 p., 16/); *Guide to Kulchur* (N. Y., New Directions, 379 p., 4 doll.); *Literary Essays* (London, Faber, 1954, 480 p., 30/). Ajoutons-y *The ABC of Reading*, dont le *Mercure* a rendu compte naguère, et les *Letters 1907-1941* (London, Faber, 1951, 464 p., 25/) où des essais sont esquissés dans mainte appréciation. A noter que la plupart des œuvres de Pound, sinon toutes, sont éditées parallèlement en Angleterre, et par New Directions aux Etats-Unis.

Faut-il lire ce Pound-là? Oui. Pour le croire il suffirait de lire la préface de son ami T. S. Eliot à ses *Essays.* L'une des raisons d'Eliot est que la poésie et la critique de Pound ne font qu'un, et qu'il faut connaître l'une pour comprendre l'autre. Il y a encore des raisons peut-être plus fortes, dont naturellement Eliot tient compte.

Pound a beaucoup de passages d'une valeur et d'une utilité permanentes sur l'art d'écrire, notamment la poésie. Beaucoup de ce qu'il a dit répond aux besoins de l'époque où il le disait. Il est un des principaux fondateurs d'un mouvement qui date dans la poésie anglaise, l'imagisme, et de son sous-produit le vorticisme. Sur tout cela il donne des précisions qui appartiennent à l'histoire littéraire.

Cet ennemi des enseignements officiels est — on peut en sourire — un enseigneur; intolérant, batailleur, révolutionnaire, vivifiant. Il a énormément lu. L'un de ses enseignements les plus salutaires pourrait être sa vue de la littérature et de la culture comme un tout sans cloisons étanches entre les hommes, les pays, les époques, les langues, comme un patrimoine universel qu'il faut posséder pour l'augmenter sans répétitions oiseuses. Il aura beaucoup fait pour éveiller l'intérêt sur les littératures et les civilisations latines et grecques, anglo-saxonnes, provençales, italiennes, françaises, chinoises, japonaises. Il a contribué à mettre en honneur des auteurs aussi divers que Henry James et Joyce (qui tiennent une place massive dans les *Essays)*, Frost et D. H. Lawrence poètes, dont certains ne paraissent pas devoir lui être *a priori* sympathiques, mais dont tous ont l'entente et le respect des lettres vivantes.

Il faudrait analyser la diversité de ses goûts pour en découvrir les constantes. Ce n'est pas notre propos. Essayons plutôt de prévenir certaines objections qui tiennent, l'une à la solidité de son information, l'autre à d'énormes défauts, aussi évidents qu'extérieurs.

Comment se prononcer sur son érudition? Elle est certainement en jeu, mais la question n'est pas de première importance. Sa version du poème anglo-saxon *The Seafarer* a été reçue de façons très opposées. Elle mérite qu'on l'admire si on la juge en poème original. Celles qu'il a données des troubadours sont belles : aux romanistes de les déclarer exactes. Jusqu'à quel point sait-il le latin? En tout cas il motive pertinemment son goût pour Catulle et Properce. Quant au chinois, Pound sème volontiers ses essais d'idéogrammes, parfois comme on supplée par le geste au discours défaillant. Certes on peut faire sans grand peine impression au vulgaire en combinant sur la page blanche quelques feuilles de thé bouillies auxquelles on donne le sens qu'on veut. Il en faut davantage pour traduire les *Analectes* de Confucius, même en s'aidant — sait-on? — de traductions antérieures.

Jusqu'à preuve du contraire, il serait injurieux de mettre en doute, sinon le degré des connaissances de Pound dans ces différents domaines, du moins leur réalité. Dans chacun, il est probable que le spécialiste peut lui en remontrer. On ne peut nier quand même les immenses vertus de son appétit et de l'éclectisme créateur qu'il soutient. Il s'institue aussi économiste. Avec quelle justice? Son intérêt en la matière atteste la même ouverture d'esprit, un propos de prise sur le réel, de vie une et ordonnée, salutaire ne serait-ce qu'à titre d'exemple.

Il n'est pas incompatible qu'on soit passionnément curieux, qu'on ait la religion de la vie intellectuelle, une grande puissance de travail, l'esprit singulièrement original et vigoureux, toutes qualités qu'il possède, et qu'on s'exhibe comme un Alcibiade, ce qui est aussi son cas. Craquez l'os, la moelle en vaut la peine. On aurait tort de se laisser rebuter çà et là dès l'abord par des enfantillages, par un style abrupt ou cursif, par une critique souvent éparse, fragmentaire, allusive, tranchante, par un manque de pondération dans le mépris, notamment de l'érudition bornée à elle seule, étendu abusivement aux « professeurs » en bloc; par des toquades au moins motivées, Picabia, del Mar, Gaudier-Breszka. Ses mérites subsistent, même s'il ignore Proust et Valéry, s'il scandalise en traitant de haut Virgile et Wordsworth, en n'accordant à une idole classée que ces quatre mots : « Le vide de Gide ». Léon Daudet, auquel il pourrait faire songer, a le trait plus drôle. L'essentiel n'est-il pas qu'il soit sincère et s'engage à fond? Je ne crois pas qu'il cède au bas et puéril plaisir d'épater le bourgeois. Quand cela serait, la tactique est de survoler avec bienveillance et de passer à l'actif, sans abdiquer sa liberté.

En somme, on trouvera chez lui un guide, un excitateur et souvent un révélateur. Pour lui comme pour Taine dans une lettre de jeunesse, le critique divulgue le plus grand nombre possible de choses belles. Il cite donc beaucoup et aiguille toujours le lecteur vers l'œuvre vivante, en conseillant de laisser là ses propres essais. « Jette ce livre... » A tous les Nathanaël, il importe de lire Pound essayiste au moins une fois.

Jacques Vallette.

Nine Stories, by *J. D. Salinger* (144 p.); The Time Masters, by *W. Tucker* (128 p.); Pajama, by *R. Bissell* (144 p.); Branded, by *A. C. Abbott* (150 p); Mafia, by *E. Reid* (175 p.); The Householder's Manual, by *R. Kent* (143 p.); chac. : N. Y., NAL, 1954, 25 c. — The Life of the Bee, by *M. Maeterlinck*, transl. by A. Sutre (*Ib., id.*, 1954, 168 p., 35 c.). — The Uses of the Past, by *H. J. Miller* (384 p.); Knock on any Door, by *W. Motley* (512 p.); chac. : *Ib., id.*, 1954, 50 c.

— 1° Nouvelles signalées ici l'an dernier avec éloge, à présent accessibles à bas prix. 2° Ingénieuse fantaisie sur deux êtres débrayés du temps à l'âge atomique. 3° Amusant : un surveillant de fabrique pris entre son devoir et son amour pour des cheveux rouges. 4° Seul contre l'opinion, et violemment, Kendall se justifie d'un crime qu'il n'a pas commis. 5° Une grande organisation de crime démasquée. 6° Utiles conseils sur l'achat, la construction, l'embellissement de votre maison. 7° Le célèbre livre de Maeterlinck. 8° Considérations sur la sagesse, la philosophie de l'histoire, l'aventure de la civilisation d'Israël à demain. 9° Histoire tragique et assez fortement contée d'un adolescent qui finit à 21 ans sur la chaise électrique.

Edouard Vuillard, by *A. C. Ritchie* (N. Y., Museum of Modern Art, 1954, 104 p., 85 pl. hors t. dont 25 en couleurs, 3 doll. 50). — On a déjà présenté ici de ces monographies d'artistes impeccablement préparées par le Musée d'art moderne de N. Y. C'est le conservateur de la peinture et de la sculpture de ce musée qui a rédigé celle-ci, digne en tous points des précédentes. L'homme et le peintre sont traités dans leur développement et dans leur milieu artistique et littéraire : non seulement le nabi, mais aussi l'ami de Gide et de Mallarmé, sous l'inspiration duquel il devait participer au mouvement symboliste. Ritchie montre combien la méditation de son introspection pourrait profiter aux jeunes d'aujourd'hui. Le lithographe est traité par un autre conservateur du même musée, W. S. Liebermann. En plus : une chronologie, une bibliographie de 68 articles, le catalogue d'une récente exposition à N. Y. L'illustration comblera les plus exigeants par sa délicatesse et sa fidélité dans le rendu des tons, du faire et des valeurs.

Hungerfield and Other Poems, by *Robinson Jeffers* (*lb.*, Random House, 1954, 117 p., 3 doll.). — La traduction française de *Thurso*, du même auteur, fut notée ici il y a quelques années. Mais on n'a pas parlé assez dans ces pages du poète qui publie son quinzième volume depuis 1924. Un long poème fournit le titre. En plus des treize autres, *The Cretan Woman*, drame tendu, adapté d'Euripide. On lit Jeffers sans difficulté. Peu sont aussi exaltants, tant il est sincère et sans faiblesse dans l'émotion, ardent dans son appétit de vie, magnifiquement éruptif dans le récit, la description ou la méditation, somptueux et dru de sève, simple et sensuel dans son adhérence à la réalité. Un équipement et des réactions de primitif avec toutes les ressources d'un art évolué. Parmi les contemporains, c'est un de ceux qui récompenseront le mieux la curiosité des Français.

The Desert Music, by *William Carlos Williams* (*lb., id.*, 1954, 92 p., 3 doll.). — Williams a publié son premier livre de poèmes en 1909. Le *Mercure* a rendu compte naguère de sa longue épopée symbolique intitulée *Paterson* et de ses *Collected Poems* en deux volumes. L'âge ne tarit pas la fécondité de ce patriarche des lettres américaines, l'un des plus glorieux poètes actuels d'outre-Atlantique. Voici sa dernière série de poèmes, publiée depuis les précédents. Il y en a douze en plus d'une traduction de la première idylle de Théocrite; les deux derniers seuls peuvent être appelés longs. Ils sont tous d'une liberté extrême dans le vers et dans l'accueil aux motifs et aux images, volontiers traités par impressions, réflexions et allusions. Ces monologues peuvent, par le style, se comparer à une danse. On les lit comme une partition musicale. La plupart du temps disposés en groupes de mots discontinus, en phrases souvent abruptes, en tronçons décalés sur la page et séparés par des blancs comme par des silences qui laissent le sens pénétrer l'esprit à loisir. Williams est l'un des poètes qui aiment le mieux les mots et qui savent le mieux, dans leur distillation d'une matière simple et abondante, faire miroiter la beauté et l'importance de chacune de ses parcelles.

The Death Bell, by *V. Watkins* (London, Faber, 1954, 112 p., 10/6). — On aurait voulu parler plus tôt de ce premier recueil de vers de son auteur depuis 1948. C'est pour mieux le lire qu'on a attendu. Il le mérite, car il n'y a pas de déchet. Deux sections : des « poèmes » proprement dits, et des ballades qui, malgré la forme très individuelle que leur a donnée Watkins, ont en commun avec ce genre traditionnel le récit la plupart du temps, et un style fidèle à une convention plus ou moins archaïsante. Déjà mûr auparavant, c'est un des plus singuliers et des plus accomplis des poètes anglais (quant à la langue, car il est gallois) de moins de cinquante ans qui affirme aujourd'hui une maîtrise absolu-

ment aisée, jusqu'à saisir souvent par la condensation. Son idiome est d'une simplicité voulue; s'il frappe, ce n'est guère que par la rencontre des adjectifs caractéristiques. Quelles sont à différents égards ses marques principales? En voici pêle-mêle quelques-unes. La musique d'abord. Rimes, assonances, rimes intérieures, jeux de sons obéissants à l'impression du moment, équivalence physique d'états spirituels, jeux de rythmes cent fois variés au service d'une oreille parfaitement fine, tout cela va de soi. Le triomphe du rythme, au souffle long, c'est son vers de six syllabes à trois accents, chargé, comme toujours chez les grands, d'un secret souverain. Il sert à d'augustes fins gnomiques, comme dans le poème qui titre le livre; la prière aussi naturellement s'y coule. Tout le livre est parcouru d'un souffle religieux, sinon mystique, où s'anime, se renouvelle richement, se magnifie, le vieux symbole (Niobé) ou le motif le plus familier (la cloche du titre, plus chargée d'échos significatifs que n'en fut jamais d'autre), dans une espèce de hantise du temps aboli ou suspendu. Tout cela nourri des images innombrables de la mer proche des falaises sur lesquelles habite l'auteur non détaché, mais serein et recueilli; non à l'abri des épreuves, mais les dominant sûrement. Non seulement il affirme, bien mieux, il vit, les calmes puissances de l'âme; admirable en nous rappelant à l'essentiel; artiste cependant, non prophète; il vit, il chante comme la cloche bienheureuse de Baudelaire, fidèlement, mais sans besoin de cri.

The Ampersand, by *J. Common* (*Ib.*, Turnstile, 1954, 256 p., 10/6). — Le héros, modeste employé, aurait été traité par Wells plus haut en couleur. Mais il le rappelle dans ce roman où ses aventures tragi-comiques vivent par la sympathie communicative de l'auteur, dans un style sans prétention et sans aucune vulgarité.

Scotland in Colour, by *M. McLaren* and *A. F. Kersting* (London, Batsford, 1954, 111 p., 15/). — Un long essai en sept chapitres où un indigène de talent présente son Ecosse natale; vaut d'être lu. Les trente-deux photos en couleurs, pleine page, inégalement agréables, illustrent un paradoxe soutenu par Donald Bain et quelques autres peintres de façon moins littérale que les paysages ici reproduits : que l'Ecosse est éminemment colorée.

The Words We Use, by *J. A. Sheard* (*Ib.*, A. Deutsch, 1954, 344 p., 21/). — L'anglais est sans doute la langue la plus riche du monde. Cette étude de son développement en montre d'abord les strates primitives : l'idiome germanique originel, puis les apports et influences latins, scandinaves, normands, latins de nouveau et grecs à la Renaissance. Arrivé au delà du tiers de son travail, l'auteur abandonne la méthode chronologique et traite séparément de chaque source d'influence : exploration, colonisation, commerce, sciences, etc. C'est dire que cette histoire des mots est liée entre autres à l'histoire sociale et psychologique. L'évolution du langage est décrite sous de multiples aspects : dérivation, changement de fonction sans changement de forme, changement de sens, emprunts à des langues mortes ou vivantes, etc. L'une des idées directrices de l'auteur est qu'on ne donne pas communément assez d'importance à la pérennité de l'élément primitif. Il présente son travail très modestement : comme une étude limitée dans ses buts, qui ne veut pas être une histoire de la langue, et qui ne s'adresse pas aux spécialistes. Telle qu'elle est, sous un volume déjà respectable, nourrie de faits, de notions et d'opinions, elle doit susciter l'intérêt et rendre grand service.

Brighton, by *E. W. Gilbert* (*Ib.*, Methuen, 1954, 291 p., 25/). — Dans l'histoire de la civilisation, il ne faut pas négliger les villégiatures marines. Brighton a d'autres titres encore à l'attention. Petite ville de pêche il y a deux cents ans, c'est aujourd'hui l'une des zones urbaines les plus grandes d'Angleterre; on s'y amuse, on s'y soigne, on l'habite; c'est un centre d'excursions dans le Sud-Est du pays, un dortoir pour beaucoup de gens qui travaillent à Londres; l'industrie s'y est installée. On a beaucoup écrit sur elle, notamment sur l'essor qu'elle connut au temps du prince qui devint ensuite George IV; à ce titre, c'est un exemple connu dans l'histoire de l'urbanisme. Si l'on trouve ici tout cela, il y a davantage : l'auteur fait comprendre que la période victorienne, assez peu traitée jusqu'ici, offre autant d'intérêt que l'époque Régence, et donne du sujet une vue complète en retraçant le développement de la ville au XX^e siècle. A la fois documentaire et anecdotique, le livre vit doublement grâce à vingt-sept car-

tes et diagrammes, à quinze figures dans le texte et à quarante et une figures hors texte, pour la plupart reproduites d'images du temps passé amusantes et pittoresques. Jolie idée, bien exploitée.

Self Condemned, by *Wyndham Lewis* (*Ib., id.*, 1954, 413 p., 15/). — Il ne semble pas qu'un historien qui ne croit plus à l'histoire traditionnelle doive craindre de heurter l'opinion par ses vues révolutionnaires au point de devoir se démettre d'une chaire de première importance. Cette démission sert de point de départ à l'aventure de René Harding qui, ayant ainsi sacrifié sa carrière au début de la guerre, émigre et mène une vie misérable avec sa femme dans une grande ville canadienne sans âme, puis se laisse reprendre aux charmes de la popularité en acceptant d'enseigner à l'université locale, causant ainsi un drame domestique : sa femme, en effet, obsédée de l'idée de revenir en Angleterre, ne peut plus tenir dans ce milieu où elle n'aura jamais de racines. Le roman se développe sur deux plans : le récit de cette mort vivante à laquelle s'est condamné René en sacrifiant son intégrité; et un roman d'idées : la critique de l'histoire sur laquelle vit, et de laquelle meurt, une civilisation menteuse et moribonde, à quoi s'ajoute un tableau des absolus en lutte chez un individu qui succombe au poids de la quantité opposée à la qualité. Livre pénible à plusieurs égards (il ne donne pas envie d'aller s'enterrer au Canada, même si le sien est symbolique), mais traité avec maîtrise par un des écrivains les plus originaux de notre temps, et dont les romans peu nombreux donnent la satisfaction d'une réflexion serrée et vengeresse.

Under the Net, by *I. Murdoch* (*Ib.*, Chatto, 1954, 286 p., 12/6). — Comparé au précédent, c'est une œuvrette que ce premier roman, mais très réussie dans le genre humoristique. Ecrit avec la liberté et la gratuité du genre picaresque, mais avec brio dans le style et dans l'invention, il nous promène dans la bohème littéraire et théâtrale de Londres et de Paris en sachant nous intéresser à un héros un peu amorphe. Il n'est pas indigne de la dédicace à Raymond Queneau, avec ses incidents cocasses et ses petits drames sans gravité.

Strangers, by *A. White* (*Ib.*, Harvill, 1954, 165 p., 10/6). — Sept nouvelles d'un écrivain de race et prisée des connaisseurs, sur divers sujets : entre autres deux époux qui trouvent la paix quand ils regardent en face leur grave dissentiment; des enfants en contact avec la sainteté authentique, dans un couvent; l'analyse d'un cas de folie.

Laurence Sterne, by *D. W. Jefferson* (*Ib.*, Brit. Council and Longmans, 1954, 35 p., 2/). — N° 52 de *Writers and their Work*. Trois parties : l'homme, et chacun de ses deux romans. L'auteur réclame la sympathie pour son sujet, sans dissimuler ses faiblesses compensées par une grande humanité. Des remarques intéressantes, notamment la parenté de Sterne et de V. Woolf dans l'observation et dans la technique de la conversation reproduite.

Jonathan Swift, by *J. M. Murry* (*Ib.*, Cape, 1954, 508 p., 30/). — S'il y a encore à découvrir sur la biographie de Swift, ce serait malaisé, et Middleton Murry n'y prétend pas. Il a voulu écrire une vie et une étude critique de l'œuvre en les éclairant réciproquement. Et il a réussi un travail original par l'image qu'il nous propose de son héros et qui nous donne à retoucher celle que d'aventure nous nous faisions; aussi par les idées générales dont il sème son récit. Swift est un de ces géants de la littérature qu'on salue sans beaucoup les lire, ni sans guère savoir quels ils furent. Cela peut tenir à la nécessité, pour les connaître, de connaître leur milieu historique, chose qui demande quelque initiation. L'un des mérites du livre est de ressusciter la scène sociale et politique, et ses acteurs, avec clarté et même brillant. Alors on suit curieusement l'explication des œuvres, on comprend leur portée plus que circonstancielle. Excepté naturellement *Gulliver*, que Murry éclaire cependant de façon très personnelle. A-t-il, dans son exégèse du *Conte du tonneau*, tenu assez compte des travaux du Français Pons? Sur Swift et les femmes, Murry a son idée qu'on ne peut résumer ici. Il attire l'attention sur la valeur révélatrice des poèmes de jeunesse. Et surtout, peut-être, il montre derrière la façade terrible un homme qui souffre d'émotions très humaines.

The Bloomsbury Group, by *J. K. Johnstone* (*Ib.*, Secker, 1954, 393 p., 25/). — Si ce livre avait été publié avant notre chronique

de février dernier, il y aurait eu place. On en avait évoqué là le sujet, et ceux qui s'intéressent à l'histoire intellectuelle de l'Angleterre autour de la première guerre mondiale ne peuvent se dispenser de le lire, non plus que ce qu'en disait récemment un excellent critique dans une importante revue zurichoise. Pour Johnstone, il y a eu un groupe de Bloomsbury. N'allons pas jusqu'à dire une école. Plutôt une rencontre de quelques esprits très distingués, ayant chacun puisé à des sources différentes, mais qui avaient subi des influences communes et qui se ressemblaient, qui avaient tout naturellement été rapprochés, par des traits et des goûts analogues. Leur atmosphère est en grande partie celle de Cambridge, et notamment celle qu'on respirait autour du philosophe Moore : l'un des mérites du livre est d'avoir mis en lumière cette influence. Le trait commun principalement à ces esprits est un tour fortement intellectuel, bien qu'à juste titre Johnstone montre chez plusieurs la simple humanité sous une surface ironique. Sur le « snobisme » allégué souvent à leur détriment, il conclut à peu près comme notre chronique : plutôt des exigences assez ascétiques. Je verrais chez eux plus de détachement égotiste que lui (eurent-ils vraiment le souci de populariser l'art? il est vrai que Johnstone donne cette action pour un résultat, non pour un but conscient) et plus d'attachement à la vie commune et aux valeurs morales que n'en suppose l'idée de leur fidélité à la doctrine de l'art pour l'art. La peinture, l'esthétique, l'économie politique ont été illustrées parmi eux autant que la littérature. Johnstone insiste sur ce dernier aspect : on lira avec fruit ses pages sur l'œuvre de Forster, Strachey et V. Woolf.

The Tempest, by *W. Shakespeare*, ed. by F. Kermode (*Ib.*, Methuen, 1954, 255 p., 16/). — Dernier né de la série « Arden Shakespeare », et qui, lui aussi, venu un peu plus tôt, aurait figuré dans une récente chronique, ce livre offre un texte soigneusement préparé, avec appareil critique; d'abondantes notes explicatives où l'on trouve beaucoup de nouveau; sept appendices documentaires, notamment sur les sources, sur la *Tempête* à la scène sous Jacques Ier, sur la musique de la pièce (avec partitions inédites); et 88 pages d'introduction. En ce qui concerne le texte, la date et les sources, Kermode répond à beaucoup de questions que se posera tout lecteur curieux de la pièce dans son état actuel, variantes de détail mises à part, en rappelant les hypothèses de ses prédécesseurs. Au reste, il isole à sa manière les grandes questions qu'il n'est pas le premier à soulever, mais sur lesquelles il jette souvent un jour nouveau : thèmes; personnages; problèmes de l'art et de la nature dans leurs rapports et sous leurs multiples aspects : historiques, moraux, littéraires; la pastorale tragi-comique, les œuvres analogues d'autres écrivains, les éléments de « masque » (l'influence importante de la *Tempête* sur le *Comus* de Milton est relevée); versification et images; commentaire critique de ce qui s'est écrit en anglais sur cette comédie depuis Coleridge, d'où l'on peut conclure combien jusqu'à nous en a été creusée et enrichie la signification. De quoi réfléchir utilement sur Shakespeare dans sa dernière manière.

The Dancing Bees, by *K. von Frisch*, transl. by D. Ilse (*Ib., id.*, 1954, 197 p., 16/). — Voici un livre passionnant, parfaitement accessible au vulgaire, et qui expose une grande découverte scientifique. Le centre s'en trouve au chap. XI, qui traite du langage des abeilles. Incroyable si l'on ne devait pas se rendre aux conclusions d'une observation sérieuse : les abeilles communiquent par une sorte de danse, qui leur permet entre autres d'indiquer la distance et la direction de sources d'approvisionnement éloignées, et où concourent la position des cellules et celle du soleil. Toute la vie de l'insecte est liée à ce sujet capital. Renouvelant Maeterlinck et d'autres, sans interprétations poétiques mais avec le seul charme d'une vérité avidement cherchée, K. von Frisch décrit notamment la colonie, l'alimentation des abeilles, l'essaim, l'extermination des bourdons, la division du travail, les sens de l'insecte, ses modes d'orientation, son sens du temps, ses facultés mentales, ses ennemis et ses maladies, et amorce des travaux analogues sur d'autres communautés (fourmis, guêpes, bourdons). Quarante-neuf figures au trait, trente planches hors texte. Moisson d'expériences et de conclusions qu'on nous apporte sous forme de nectar immédiatement assimilable.

The Interpretation of Music, by *T. Dart* (*Ib.*, Hutchinson, 1954,

192 p., 8/6). — Ce n'est pas une discussion de style à donner aux œuvres dont la notation nous est familière, mais de la compréhension des œuvres du passé. Il faut d'abord savoir les lire dans leur intention originale, travail conjectural et malaisé en raison, par exemple, des sens différents que revêt un même signe à différentes époques, sans parler de l'archaïsme des instruments. La probité commande à l'éditeur de restituer un texte musical avec autant de scrupule qu'un texte littéraire. Un des premiers chapitres de ce travail qui ouvrira sans doute à beaucoup des horizons nouveaux traite dans un détail précis de la mission de l'éditeur, point qui permettra à l'exécutant de mieux juger de la valeur d'une partition dans son état actuel. Après avoir traité des sonorités et de l'improvisation, l'auteur parle des styles en remontant de notre temps au moyen âge. Des bibliographies, des illustrations musicales, un glossaire. Point de dogmatisme : toute la part convenable est faite à l'hypothèse.

Gardeners and Astronomers, by *Edith Sitwell* (*Ib.*, Macmillan, 1953, 54 p., 8/6). — Il n'avait pas été question ici depuis longtemps du Dr. Sitwell. On la retrouve dans ces vers, semblable à ce qu'on la connaissait. La rhétorique est splendide et faite de tous les fruits d'un monde éclatant, dont la beauté ne saurait tromper sur les néants qui nous guettent. Les thèmes sont grands, on dirait volontiers cosmiques : vie, mort, renouveau, sur un fond d'univers, et sous une infinie variété d'aspects avec l'homme pour centre. Naissance et mort du monde, du corps, de l'âme. On admire de cette pensée la vigueur et la substance. Elle est solaire, brasse les astres avec leurs correspondants terrestres, fleurs, fruits, situations humaines. La grandeur spacieuse d'une telle poésie, aux séductions formelles d'ailleurs infaillibles, est nourrie des mythes antiques, de leurs héros, de leur bestiaire, lesquels trouvent ici des formes et des emplois éternels, adaptés à notre âge. E. Sitwell anime ces grandes formes et nos profondes angoisses. Son esprit relie l'antique et le moderne de façon à incorporer à une geste immortelle notre désespoir, notre scepticisme, notre passion de la justice sociale, notre effroi de la mort (celle de l'âme et celle de la civilisation), et paraît bien conclure à la religion de l'amour.

Rhymes for Middle Years, by *Dorothy Wellesley* (*Ib.*, J. Barrie, 1954, 70 p., 10/6). — Malgré l'amitié de Yeats, trop peu nombreux sont encore les admirateurs de ce poète. Elle ne prétend pas ici à la poésie, mais simplement à des vers écrits pour des enfants. La forme est proche des « Nursery rhymes » ; la Nurse paraît dans ces effusions, dans ces étonnements, dans ces petits drames, dans ce monde qui pour n'être pas à notre échelle n'en est pas moins vivant, sérieux et non puéril. L'auteur se moque des vieux enfants de tout âge et s'adresse à qui a conservé la grâce d'un cœur jeune. Heureux ceux d'entre nous qui sauront s'y plaire. Illustrations attrayantes, dans l'esprit qu'il faut.

A Vision of Beasts and Gods, by *G. Barker* (*Ib.*, Faber, 1954, 62 p., 9/6). — On s'interroge. Distingué? Certes, même distinct de tout autre. Grand? Non, mais il a le sens de la grande poésie. Elle affleure çà et là dans ces poèmes où elle n'est pas soutenue. Il faut bien constater cette inégalité sans pour cela ne pas conseiller de lire ce brasseur de mots assez étourdissant, mais non de toute sécurité, ni de toute clarté. Naïf? Sincère plutôt, surtout dans tous ces poèmes de circonstance qu'il élève à l'universel. Son ivresse du mot accueille le didactique recherché pêle-mêle avec une robuste grossièreté, et des jeux qui vont au delà de l'expression : par exemple dans le poème sur Dylan Thomas, les images suggérées sans doute par « Dylan = Fils de la Vague », et « le seul Thomas qui n'ait pas douté ». L'émotion est simple et sympathique, notamment dans les retours sur l'enfance. Et, parce qu'il aime les mots, qu'on ne refuse pas une pensée originale à celui qui, dans sa « Lettre à un jeune poète », dit si bien : « Il y a un esprit turbulent, habitant l'intelligence, décidé à toujours imposer une autre raison à la rose, à la créature une autre cause, que le privilège de sa nature. »

The Medieval French Drama, by *G. Frank* (Oxford Univ. Press, 1954, 306 p., 30/). — Il faudrait être spécialiste pour juger de la valeur de ce livre. Il paraît très sérieux. C'est la première histoire, en anglais, du drame français du moyen âge. Elle résume les recherches faites jusqu'aujourd'hui et trace un tableau clair et ordonné du sujet depuis la fin de l'Empire romain jusqu'à la Renaissance,

avec des coups d'œil en avant, des filiations esquissées de genres modernes et contemporains. Un Français trouve ici des lumières sur une matière qui risque d'être même pour lui souvent nouvelle, et saura gré à l'auteur de ses nombreux résumés de pièces.

The New Statesman and Nation, 17.7-21.8. — *Séries :* Italie (17.7-14.8). France, Union française; Allemagne; Washington; Arts, spectacles, B.B.C. (17.7-21.8). Victimes (24-31.7). McCarthy (31.7-7.8). Maisons d'accueil (7-14.8). Bombe H (7-21.8). *17.7 :* Grèves galloises. Suez. Prix d'une alliance. Commerce avec la Chine. Illyrie. Jeunesse et religion. Whisky. Vignac-sur-Vézère. Anciens prisonniers. Eistèddfod 54. Roman 1840. *24.7 :* Après Genève. Une enquête parlementaire. Brochure Bevan. Réflexions de Priestley. Goa. Scotland Yard. Maritain et Malraux. *31.7 :* Paix orientale. Education tory. Un parlement à bout. Atome industriel. Conformisme littéraire en U.R.S.S. Zola. *7.8 :* De Suez à Chypre. Atomes à vendre. Bourreaux. Etudiants russes. Palestine. *14.8 :* Goa. Grèce. Bulgarie. Une nouvelle féodalité. Algues. Salazar. Comice agricole normand. J. G. Lockhart. *21.8 :* Mission en Chine. Oligarchies de parti. Deep South. Rabelais.

The Listener, 15.7-19.8. — *Séries :* Bombe H (15.7-12.8). Arts, spectacles, B.B.C. (15.7-19.8). Romans (22.7-19.8). *15.7 :* Avenir de l'Allemagne. Mau-Mau. Natalité. L'inconscient. Eclipse. Elevage britannique. Le monde à huit ans. *22.7 :* U.R.S.S.-Ouest. Guatemala. Convertibilité. Malte ancienne. Le langage. Pacifisme chrétien. Roman actuel et réalité. *29.7 :* France et défense européenne. Architecture à Moscou. Pêche au son. Enfance coupable. Aliments africains. L'*Annual Register*. *5.8 :* Capitalisme E.-U. et démocratie. Industrie au Deep South. Economie israëlienne. Maoris évolués. Malte préhistorique. Charles Churchill. *12.8 :* Malaisie. La guerre de 14 évitable? Pas de crise aux E.-U. Paysages industriels. Châteaux écossais. Un provincial. *19.8 :* Citoyen et pouvoirs en G.-B. Le Congrès enquête. Birmanie. Convertibilité. Ostie. Conduite en état d'ivresse. La vie à 60 ans. Sculpture romane anglaise.

The Dublin Magazine, September 54. — Un poème. Une pièce en un acte. Un conte. Article sur un roman de Lever. Théâtre. Arts. Livres.

The Kenyan Review, Summer 54. — Deux nouvelles. Poèmes. Les arrière-plans d'*Ulysse*. Revues intellectuelles dans une société non intellectuelle. Existentialisme français. Théâtre. Cinéma. Livres. — J. V.

GRÈCE

L'activité littéraire salonicienne s'exprime essentiellement par la revue régionale *Formes* (fascicules reçus n^os^ 82-89), dont il faut louer les efforts et la régularité. Une place plus importante que jadis y est consacrée à la critique des livres, ainsi qu'aux annonces diverses concernant la vie des lettres. Dans le domaine de la création, la revue a publié plusieurs poèmes dont les auteurs sont Katsoyannis (n^os^ 82-3), Chrysantha Zitséa (n^os^ 84-5 et 87-9), Zoé Karelli, Pentzikis, Ghiosopoulos, Palmyras, Alexiou, Nindas, Magnis, Pavléas (n^os^ 84-5), Ioannidis (n° 86), Athéna Tarsouli, Andricopoulos et Polydefkis (n^os^ 87-9). On lira avec intérêt, en prose, des nouvelles de Kitsopoulos (*Le diamant de la duchesse*, n^os^ 82-3), d'Alavéras (*Le croissant de lune*, n^os^ 82-3, et *Rien d'autre...*, n^os^ 87-9), de T. Doxas (*Cyclone*, n^os^ 83-6), de Zoé

Karelli (*Affection*, n° 16), de Nindas (*Monsieur Thomas*, n^{os} 87-9). Parmi les traductions, on signalera la suite du *Procès* de Kafka par St. Démou (n^{os} 82-9), un poème de W. Bryant par Marinos Sigouros (n^{os} 82-3), un extrait de l'ouvrage de Jacques Lusseyran (*Et la lumière fut...*, n^{os} 87-9) par Zoé Karelli, une étude de Bowra (*Un poète italien : Salvatore Quasimodo*, n° 86) par N. Spanias, et un article de Fred Bérence publié dans les *Nouvelles Littéraires* du 14 mai 1953 (*Byzance calomniée*, n^{os} 82-3). Une étude illustrée et fort documentée de Ithomitis (n^{os} 82-6) est consacrée à une description archéologique de la Messénie. B. Dédousis termine (n^{os} 82-3) l'analyse des *Duineser Elegien* de R. M. Rilke que nous avions précédemment mentionnée. Du même critique, on retiendra quatre articles : sous le titre *La plaie*, un aperçu sévère des conditions de la critique littéraire dans la presse grecque (n^{os} 82-3) ; dans *Le Message* (n^{os} 84-5), la question du caractère ethnique et de l'originalité de la littérature néohellénique ; dans *Jeunes et Vieux* (n° 86), le problème des générations en rapport avec le jugement littéraire ; *Poésie et Prose* (n^{os} 87-9), une série de réponses à des questions posées au critique dans une interview du quotidien *Vradyni* autour du thème précédent.

De *L'Hellénisme contemporain* nous sont parvenus les fascicules 3 à 6 de la 7e année, et 1-2 de la 8e. Par les *Chroniques* artistiques et politiques qui sont riches et régulièrement publiées, il est possible de suivre le développement des idées et des faits dans la Grèce actuelle. C'est là déjà un service appréciable que rend cette revue à qui n'a pas le contact direct avec le pays. De plus, nous relevons des études de fond d'une haute qualité dans des domaines divers. C'est ainsi que, du point de vue de l'histoire, se poursuit la publication, antérieurement signalée, d'*Une correspondance diplomatique (1815-1818)* entre l'hospodan de Valachie, Caradja, et l'ambassadeur de Russie auprès de la Porte, Stroganof, par les soins de P. Argyropoulo (VII, 3, 4-5, 6 et VIII, 1, 2). Hélène Constantinidi-Bibikou étudie, par ailleurs, *Les origines du Philhellénisme français* (VII, 3). Pour l'histoire contemporaine, St. Poulopoulos expose *Les directives nouvelles de la politique économique hellénique* (VII, 6). Voici maintenant, dans le domaine des arts, un bilan établi par M. Chatzidakis sur *Ce qui reste des œuvres d'art des Iles ioniennes* après le séisme de l'été 1953 (VII, 6). Puis des articles de folklore : de Panos Djélépy, *L'architecture populaire grecque* (VII, 4-5) et *L'architecture et l'enfant* (VIII, 1) ; de D. Loucatos, *Jeux Paysans de Pâques en Grèce* (VIII, 1). Une place importante est réservée à

la littérature. Tout d'abord, les caractères de la chanson populaire dite « cleftique » sont analysés par P. Spandonidis dans une étude intitulée *Le Clefte* (VIII, 1). Puis, ce sont des essais sur telles personnalités d'écrivains : *André Karkavitsas* par E. Deligeorges (VII, 3), les poètes *Constantin Cavafis* par G. Géralis (VII, 3), *Caryotakis* par Tellos Agras, avec un extrait traduit par Sfakianakis (VII, 6), *Costas Ouranis* par Mme Avatanghélos (VII, 4-5). Ce sont aussi des chapitres ou des aperçus de la littérature grecque contemporaine : *Le roman néohellénique* par St. Xéfloudas (VII, 3), *Le roman de guerre dans la littérature néohellénique* par A. Sahinis (VIII, 1), *Le symbolisme et les poètes lyriques néogrecs* par J. M. Panayotopoulos (VIII, 2), et, à l'occasion des événements, *La tragédie des îles ioniennes et les valeurs intellectuelles de Zante* par D. Romas (VII, 4-5). Ces diverses études sont illustrées par des traductions choisies : des poèmes de Cavafis dans les traductions de Papoutsakis et de Grivas (VII, 3), et de Sikélianos dans celle de R. Levesque (VII, 4-5) ; des nouvelles ou des extraits de romans : de Bikélas *Papa-Narkissos* (VIII, 1), de Karkavitsas *La mer* (VII, 3) et *Pâques chez les bergers* (VIII, 1, tiré du roman *L'Excommunié)*, de Polylas *Une petite faute* (VII, 4-5), de G. Théotokas *Tout va bien* (VII, 4-5), de Mitsakis *Le baiser* (VIII, 1), de Lazaridis *La fauconne* (VIII, 1) ; enfin un essai sur *Paris* de J. M. Panayotopoulos (VII, 4-5), extrait de ses impressions de voyages réunies en volume sous le titre *Europe* (1953). L'année 1953 a été pour la Grèce et pour les amis de l'hellénisme l'occasion d'évoquer la prise de Byzance cinq siècles plus tôt. Une notice détaillée par Mme Avatanghélos (*Echos du 500e anniversaire de la prise de Constantinople*, VIII, 2) signale que la revue hollandaise de l'Institut d'Etudes Byzantines (*Het Christelijk Oosten en Hereniging)* a consacré le fascicule 2 de l'année 1953 à la commémoration de cet événement, et que l'Université de Santiago du Chili a organisé en juin 1953 un cycle de conférences sur la place de Byzance dans l'histoire et dans la civilisation. On pouvait également mentionner que la revue parisienne *Fédération* a tenu à souligner le rôle de Byzance dans son numéro de mai 1953, exclusivement consacré à ce sujet. Ajoutons que *L'Hellénisme Contemporain* a publié un fascicule hors série (29 mai 1953) sous le titre *Le Cinq-centième anniversaire de la prise de Constantinople* dans lequel des savants grecs ont rappelé la chute de la « Ville » et ses conséquences pour la Grèce comme pour l'Europe : rapports du monde grec asservi avec le monde ottoman, rôle de l'Ecole et de la Grande Idée sous la domination, qui ont

maintenu l'Hellénisme jusqu'au moment où l'heure de l'Indépendance a sonné.

La revue *France-Grèce* (nos 5-9) poursuit de son côté, à Paris, ses efforts pour faire mieux connaître les aspects variés de l'Hellénisme au public français, en lui présentant des études que complète une illustration abondante et soignée. L'intérêt permanent de la Grèce est souligné dans les pages écrites par G. Daux, *Grèce toujours* (n° 9). Pour l'Antiquité, on appréciera les articles de P. Courbin sur *La formation de l'Ecole Française d'Athènes* (n° 8), de Semni Carouzou (*Inhumation et résurrection des antiquités grecques*, n° 7), de Ginouvès sur *Gortys d'Arcadie* (nos 5-6), de Lancelot Lengyel sur *Les Chefs-d'œuvre des monnaies grecques* (id.) et de F. Robert (*Littérature grecque et démocratie athénienne*, n° 7). La Grèce Médiévale est traitée dans les articles de l'Archimandrite Cyprien Kern (*Les anciennes inscriptions chrétiennes à Athènes*, n° 9), d'A. Bon (*La Grèce féodale*, nos 5-6), d'Ermoloff (*Kahrié-Djami*, id.), d'A. Blum (*Premières impressions de livres grecs à Constantinople*, n° 8), et d'A. Dain (*Survivances byzantines dans la stratégie des Temps Modernes*, n° 7). Plus nombreuses encore sont les études relatives à la Grèce moderne et contemporaine. Pour l'histoire, on peut lire les articles de Poulos sur *La Mission diplomatique de Piscatory en Grèce* (n° 7) et de R. Milliex sur *Les Iles ioniennes et la France* (n° 8). Les aspects économiques du pays sont exposés par N. Sidéris (*Evolution de l'industrie grecque*, nos 5-6), P. Francet (*La culture et l'industrie du coton*, id.), Catrakis (*Les richesses minières de la Grèce*, n° 8), Christodopoulos (*La richesse forestière de la Grèce*, n° 9), J. Xydias (*La réforme monétaire du 9 avril 1953 a réussi*, n° 7, et *L'emprunt national productif et le relèvement de l'économie grecque*, n° 9). Le pittoresque du paysage grec est évoqué par J. Malye (*Séjours en Grèce*, nos 5-6, *Chios et Lesbos*, n° 8, *Le Pélion et le pays des Centaures*, n° 9) ; mais la note douloureuse n'est pas absente dans l'article du Dr Alivisatos (*En mission dans les Iles ioniennes*, nos 5-6), qui a été écrit après le tremblement de terre de Zante et de Céphalonie d'août 1953. Voici maintenant les arts : S. Michaélidis présente *La musique néohellénique* (nos 5-6) et Tombros, *La sculpture grecque aux XIXe et XXe siècles* (n° 9). Des études littéraires ont été publiées par A. Embiricos (*La Renaissance littéraire de la Crète*, n° 9), A. Mirambel (*Jean Psichari, de l'homme à l'œuvre*, n° 9, et *Quelques problèmes de la prose néohellénique*, n° 7), Marie-Louise Asserin (*Le poète Costas Ouranis*, nos 5-6, et *Marika Kotopouli, gloire de la scène grecque*, n° 7), Théotokas (*La*

représentation des drames antiques, n° 7), — ces deux études faisant connaître des aspects du théâtre grec d'aujourd'hui —, G. Spyridaki *(Kavafis et la sensation retrouvée*, n° 8). Le public pourra apprécier la valeur des créations littéraires de la Grèce Moderne dans les traductions d'extraits qui sont présentées : pour la poésie, *Le Chérubin* de Drosinis (par J. Muller-Schidun, n° 9), *Ode à Valaoritis* de Sikélianos (par M. Pardo, n° 7), pour la prose, extraits de nouvelles ou de romans, *La Tueuse* de Papadiamandis (par O. Merlier, n°s 5-6), *Pêcheurs d'éponges* de Karkavitsas (par J. Muller-Schidun, n°s 5-6), *Les magasins de Rethymno* de Prévélakis (id.), *Alexis Zorbas* de Kazantzakis (n° 7), *Pâques à Athènes* de Myrivilis (n° 8), *En route vers la patrie* de Terzakis (n° 9) par M. J. Asserin, *Terre Eolienne* de Vénézis par L. et P. Amandry (n° 8).

La *Néa Hestia (Le Nouveau Foyer)*, l'une des plus riches et des plus anciennes revues athéniennes, consacre de temps à autre un fascicule à l'examen d'une grande personnalité littéraire ou d'une grande question. Le fascicule de Noël 1953, par exemple, est consacré au Symbolisme. Les raisons en sont exposées, au début, par le directeur de la revue, P. Charis, qui rappelle, en termes clairs, les traits généraux du mouvement et son influence sur les lettres grecques : opposition au réalisme, projection inédite des choses, retour sur le monde intérieur, musicalité du verbe, élaboration constante de la forme. L'œuvre qui nous est ici présentée n'est pas simplement un tableau vulgarisé de la doctrine symboliste. Il est, d'abord, une analyse pénétrante par des littérateurs hellènes qui, tous ou presque, sont en même temps créateurs, traducteurs et critiques. Il est, ensuite, une étude comparative, car les manifestations du symbolisme sont examinées, après l'exposé des principes, dans les littératures française, anglaise, allemande, italienne et néohellénique. Le lecteur appréciera donc l'originalité de la présentation, autant que la richesse du contenu : 200 pages denses traitent dans l'ensemble, et dans le détail pour les faits grecs, d'un mode de pensée et d'expression qui, apparu vers la fin du XIX^{e} siècle, a dominé la création artistique du premier tiers du XX^{e}, et dont les échos se retrouvent jusque dans la production contemporaine. On louera les auteurs des articles de leur profonde connaissance du mouvement littéraire et des principales langues de l'Europe, ce qu'atteste l'excellence de leurs traductions. Comment le symbolisme a-t-il renouvelé le discours poétique, c'est ce qu'indique K. Georgoulis (p. 3); la différence entre l'ancienne poésie et la nouvelle est marquée par D. Nicolaréizis (p. 11); St. Xéfloudas signale la projection

du symbolisme dans la prose, ce qu'il appelle le « roman-poétique » (p. 172) ; T. Malanos montre en Baudelaire un précurseur du symbolisme (p. 9). Deux études retracent l'histoire du mouvement : celle de Cl. Paraschos (p. 26) et celle de A. Phouriotis (p. 182). A. Karandonis (p. 173) rappelle les jugements qu'ont portés sur le symbolisme à propos de la « poésie pure » Albert Thibaudet et Paul Valéry. On trouvera une analyse substantielle du symbolisme dans la prose française par G. Pratsicas (p. 36), qui connaît à fond Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans, Marcel Schwob, Mac Orlan, Apollinaire, Paul Adam, Edouard Dujardin, Jean Lorrain, Jarry, Carco, Rodenbach et Maeterlinck. T. Papatzonis (p. 52) compare les symbolismes anglais et français. D. Œconomidis montre le rôle du symbolisme dans l'œuvre de R. M. Rilke (p. 58), et B. Lavagnini en définit la place dans les lettres italiennes (p. 69). Les traductions de poèmes de Rimbaud, Mallarmé, Verlaine, Moréas, Samain, Apollinaire, H. de Régnier, Jammes, Valéry, Milosz, Stefan George, etc..., et d'extraits de prose de Villiers de l'Isle-Adam, Schwob, Jarry, Katherine Mansfield, Virginia Woolf et Zoé Oldenbourg, constituent une petite anthologie de la littérature symboliste. Le symbolisme est étudié également dans la peinture par T. Spitéris (p. 189) et dans la musique par D. Chamoudopoulos (p. 197). Quant à la Grèce, J. Panayotopoulos traite du symbolisme et des poètes lyriques (p. 108), principalement C. Chatzopoulos, Tellos Agras, Mélachrinos et Emmanuel, tandis que J. Sahinis suit la pénétration de la pensée symboliste dans la prose (p. 117). Des extraits d'une dizaine de poètes et d'autant de prosateurs grecs contemporains, sans oublier le drame symboliste de Daralexis, *Phéa et Nymphéa* (1902), illustrent ces exposés. Ils font comprendre à quel point les lettres néohelléniques participent aux grands mouvements de pensée qui traversent la littérature générale.

Le centenaire de la naissance de Jean Psichari a été encore, pour la même revue, l'occasion d'un fascicule spécial (1^er^ mai 1954). C'est qu'en effet l'action de Psichari est à l'origine de tout le développement de la littérature moderne de prose en Grèce. On se souvient que, quelques mois avant sa mort, J. Psichari avait publié ici même un article (*Mercure de France*, 1^er^ octobre 1928) sous le titre *Un pays qui ne veut pas de sa langue*, et qui, destiné au public français, constituait la conclusion d'une œuvre de science et, pour la Grèce, de création littéraire. Une tradition séculaire de purisme a régné sur la littérature grecque, principalement sur la prose, jusqu'au XIX^e^ siècle, où les efforts des

vulgaristes ont abouti à faire de la langue parlée une langue écrite également et apte à l'expression artistique. La réalisation s'est effectuée en deux temps : au début du XIX[e] siècle dans la poésie par l'Ecole Ionienne, à la fin du siècle dans la prose par J. Psichari. Une patiente recherche philologique et linguistique l'avait amené à formuler les lois de l'évolution du grec, à montrer que la langue démotique trouvait dans l'histoire sa justification, à dénoncer l'artifice du purisme, et à revendiquer pour la langue parlée les droits d'une langue nationale en tous domaines. Rénovateur, en France, par son enseignement et son œuvre scientifique, des études de linguistique néohellénique, Psichari a, en Grèce, posé les bases de la langue littéraire moderne, à partir de 1888 où il publia *Mon Voyage*, première manifestation étendue de prose littéraire démotique. La littérature néohellénique s'est délibérément tournée, depuis, vers le vulgarisme ou « démotisme », à de rares exceptions près. Il convenait donc, pour les écrivains d'aujourd'hui, de rendre hommage à l'initiateur d'un mouvement qui, littérairement, a mis fin à la « question de la langue », et qui représente désormais un résultat acquis. Un Comité constitué à Chio où se trouve le tombeau de Psichari, a organisé, sous la direction du *Cercle Artistique* de l'île, des festivités qui ont eu lieu le 3 mai 1954 (calendrier orthodoxe : 15 mai). A Athènes, une Commission du Centenaire a été formée également et a célébré officiellement l'œuvre de Psichari au cours d'une cérémonie le 24 mai. Le fascicule de la *Néa Hestia*, pour lequel il a été fait appel à une large collaboration, présente divers aspects de l'action et de l'œuvre de Psichari. Ecrivains et critiques, philologues et linguistes, ont analysé les fondements de la doctrine sur laquelle repose le vulgarisme et que la littérature a consacrée. Le caractère de l'homme, le dévouement à l'idée, la science et la création ont été évoqués dans de nombreux articles qu'il nous est impossible ici d'énumérer. Tous sont de qualité. Nous nous bornerons à signaler seulement les plus étendus : un aperçu complet de l'œuvre est retracé par Mme Alkis Thrylos (*Psichari, l'homme, le littérateur*, p. 701-723) ; A. Chourmouzios étudie *L'homme, le combat, le système* (p. 670-677) ; E. Kriaras montre l'importance du *Voyage* de Psichari (p. 678-694) ; N. Andriotis analyse *L'œuvre scientifique de Psichari* (p. 567-575) ; J. Panayotopoulos signale les caractères durables de l'œuvre *(Psichari et le temps*, p. 590-506) ; S. Caratzas publie huit lettres inédites de Psichari à Eftaliotis, son contemporain et écrivain de grand talent (p. 630-638). D'autres problèmes se posent actuellement pour la prose néohellénique, celui de la

langue étant résolu; mais il y avait lieu de revenir quelque soixante années en arrière où il était alors le problème essentiel. C'est par la littérature que l'unité linguistique a pu se réaliser en Grèce. Mais le point de départ a été une œuvre de science, née en Occident, ce que les démotistes n'oublient pas.

Le *Bulletin analytique de Bibliographie Hellénique* (année 1951), publié par l'Institut Français d'Athènes, mentionne un millier de titres d'ouvrages en tous domaines, auxquels s'ajoutent de nombreux périodiques. Nous signalerons ici que vingt-deux revues de large information et autant de revues littéraires se publient en Grèce annuellement. La moitié représente une production régionale par opposition à Athènes. Les œuvres publiées en volumes se composent de soixante-dix neuf recueils de poésies et de cinquante-trois nouvelles ou romans. Onze pièces de théâtre ont été éditées. Le développement de la critique littéraire est remarquable : plus de quarante ouvrages auxquels s'ajoute une vingtaine d'essais. Tel est le bilan d'une année de production dans le seul domaine des lettres et de la critique.

●

Depuis 1932, M. Philip P. Argenti n'a cessé de faire paraître d'importantes études, de caractère historique ou folklorique, sur l'île de Chio dont il est originaire. L'ouvrage qu'il a récemment publié (*Diplomatic Archive of Chios, 1577-1841*, University Press, Cambridge, 1954, 2 volumes) se compose de 516 documents d'archives, appartenant principalement au Vatican, aux Archives Nationales et au Ministère des Affaires Etrangères de Paris, aux Archives d'Etat de Vienne et de La Haye. Ils sont groupés sous les rubriques Structure physique, Topographie, Histoire politique (tome I), Histoire économique, Histoire sociale, Religion (tome II), et donnent un tableau géographique et historique de Chio selon une présentation méthodique, complétée utilement par des sous-titres et des tables. On est renseigné sur les séismes qui ont sévi à Chio entre 1737 et 1810, et surtout sur la physionomie du sol : l'île s'est déboisée au nord et à l'ouest depuis le XVII[e] siècle; les établissements humains n'ont guère subi de modifications depuis 1650 (les noms des villages sont demeurés, à l'exception de cinq). Politiquement, l'île s'est trouvée mêlée aux opérations des Florentins (1599), des Français Hocquincourt (1661) et Duquesne (1681), des Vénitiens (1694), des Russes (1770), avant les épisodes connus de la

guerre d'Indépendance. Au point de vue économique, les documents informent sur les industries et les productions, comme sur les échanges commerciaux. La population, qui était de 80.000 habitants à la fin du XVI[e] siècle, est tombée à 50.000 moins d'un siècle plus tard. Mais en 1744, elle se relevait pour se maintenir aux environs de 100.000. Une émigration s'est produite dans les premières années du XIX[e] siècle. Chio a été, jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, un marché d'esclaves importés d'Afrique pour les travaux domestiques et manuels. Mais elle fut aussi un centre culturel; les bibliothèques de ses couvents furent justement célèbres. L'histoire religieuse de l'île est celle des rapports entre orthodoxes et catholiques : ces derniers furent toujours en minorité, et leur nombre n'a cessé de décroître. Des rivalités existèrent entre les deux éléments de la population, apaisés de temps à autre par des trêves; en 1706, notamment, l'Ambassade de France intervint pour un règlement des relations. L'importante publication de M. Argenti ne vaut pas seulement pour la connaissance de l'histoire locale; elle éclaire également sur le rôle de Chio dans l'histoire hellénique et dans l'histoire de l'Orient méditerranéen au cours d'une période étendue.

L'ouvrage de Georges Spyridaki, *La Grèce et la poésie Moderne* (Belles Lettres, 1954), qui vient d'obtenir le Prix Rivarol, est une série d'études sur les problèmes que pose la poésie néohellénique et sur quelques-uns des grands poètes de la Grèce Moderne. L'auteur, remarquant un certain parallélisme entre la poésie de notre temps et la pensée grecque, « contact direct avec l'âme du monde », étudie les rapports qui résultent de cette affinité. Si le propre de la poésie moderne est de poser « le problème de l'unité du monde au moyen d'un langage qui tente de recouvrer l'intégrité de ses pouvoirs », on reconnaîtra à ce problème deux solutions : celles des poètes « hyperconscients » qui tentent d'établir l'unité au profit d'un moi pur, et celle des poètes « voyants » qui tentent d'abolir le moi comme obstacle à l'unification. La poésie hellénique s'est, sans doute, dans ses manifestations majeures, préoccupée de ce problème, mais, qu'il s'agisse de Palamas, de Sikélianos ou de Kazantzakis, ce sont des moyens traditionnels d'expression qu'utilise le poète. Le renouvellement des méthodes, qui caractérise la poésie moderne, est apparu en Grèce il y a quelque vingt-cinq ans : Théodore Dorros en 1930 doit être tenu pour l'initiateur, par son aspiration à l'universalisme et son besoin de perpétuelle évasion. L'année suivante marque les débuts de Georges Séféris, sur lequel l'influence des symbolistes français et de T. S. Eliot s'est exercée.

Après avoir exprimé un univers « d'inertie et de solitude », ce poète devient plus sensible aux événements présents, ceux de la réalité grecque, pour en dégager l'idée d'une « justice immanente à l'essence même des choses ». Le poète Elytis (depuis 1940) conduit à un « monde purifié, allégé, retrouvant la fraîcheur du premier jour de la création ». Au surréalisme, enfin, se rattachent les poètes Calas, Embiricos, Engonopoulos, Papatsonis, Matsas, Gatsos, Vrettacos, Ritsos et Mme Hadjilazaros. Une étude est spécialement consacrée à l'œuvre poétique de Kavafis. Cette œuvre se définit d'abord négativement, pourrait-on dire : « Arrêt devant la profondeur de l'infortune humaine », absence de « contact vivant avec les traditions et les aspirations du peuple », et absence de toute métaphysique. Positivement, c'est la « lucidité psychologique » avec parfois des échappées vers l'humour, c'est le goût des « belles apparences » qui compense le manque de plénitude, c'est une sensualité « guidée par un souci de beauté ». Ce poète intéresse la sensibilité moderne par sa façon de poser le problème de l'existence et du néant. La personnalité de Sikélianos est analysée dans deux études : l'une montre comment le poète s'établit solidement sur la terre sans trahir l'humain au profit d'une évasion, et conçoit l'unité comme une exaltation de la vie sous la forme suprême de l'amour. L'autre montre comment ce poète rejoint l'esprit grec en ce qu'il est attiré par « l'accomplissement parfait des choses ». Une étude sur Palamas, enfin, montre, dans l'œuvre de ce créateur « le conflit qui oppose le siècle à l'éternité ». Un dernier chapitre est consacré à *La Grèce dans la poésie grecque :* il marque comment l'alliance de la Beauté et du Bien suprême a été imposée aux philosophes et aux poètes hellènes par l'atmosphère physique du paysage grec, dont l'essence est la luminosité; la poésie hellénique apparaît ainsi comme une « dialectique de la lumière », que le critique nous fait suivre dans l'œuvre des poètes ioniens, Solomos et Kalvos, comme dans celle des athéniens Palamas, Séféris, Elytis. Des traductions, dues à l'auteur de l'ouvrage, illustrent l'exposé et permettent au lecteur, qui n'a pas accès à la langue, de comprendre la grandeur de la poésie néohellénique.

Dans une précédente chronique (1-XI-1949), nous avions signalé et analysé le roman de N. Kazantzakis, *Alexis Zorba ou le rivage de Crète*, dans la traduction publiée en 1949 aux éditions du Chêne. Nous mentionnons aujourd'hui que cet ouvrage dont la traduction d'Yvonne Gauthier a été revisée par Gisèle Prassinos et Pierre Fridas (Collection Feux Croisés, Plon) a valu récemment à son auteur le dernier prix littéraire créé « du meilleur

livre étranger ». Cette récompense couronne le poète et le romancier chez le même écrivain, dans une œuvre qui est l'une des plus remarquables de la littérature grecque d'aujourd'hui.

André Mirambel.

ITALIE

SUR L'AUDIENCE INTERNATIONALE D'ITALO SVEVO. — On réédite *La conscience de Zeno* (Gallimard, édit.), le chef-d'œuvre de l'écrivain triestin, dont il a été souvent dit ici (et ailleurs) qu'il était un des livres considérables des lettres italiennes actuelles. A vrai dire, il s'agit plutôt d'une édition que d'une réédition, car, vers 1928, l'éditeur français avait estimé qu'il valait mieux porter de grands coups de cisaille dans un texte jugé trop long, bien que merveilleusement traduit par P.-H. Michel. D'où venait cette méfiance? Je ne crois pas que, malgré les coupures, le livre ait obtenu, en France, un meilleur succès de vente qu'en Italie. Se vendra-t-il davantage à présent que le voilà publié en traduction intégrale? On peut se demander si Svevo, souriant écrivain maudit, n'est point destiné à demeurer, sinon méconnu, du moins uniquement cher à quelques happy few.

On a raconté souvent l'histoire de cet industriel de Trieste, de son vrai nom Ettore Schmitz, israélite d'origine germanique, tourné à la fois vers le sud et le nord, ainsi qu'il l'a laissé entendre par les deux qualificatifs dont il a fait son pseudonyme. C'est à Trieste même que Svevo publie, à compte d'auteur, ses deux premiers livres, *Une vie* en 1892 et *Sénilité* en 1898, lesquels ne viennent donc pas longtemps — dix ans au plus — après les grands romans de Giovanni Verga; et, de fait, à l'instar de ceux-ci, qui illustrent le « vérisme » italien, on pouvait rattacher les ouvrages de Svevo à la leçon flaubertienne, sinon zolienne. Pourtant, lus de plus près, ils eussent révélé un ton déjà personnel, cet humour judaïque bougon, qui s'oppose nettement au noir et stoïque lyrisme du Sicilien, et qui confère à un livre tel que *Zeno* une jeunesse tout à fait diabolique. Mais, entre 1892 et 1898, on ne lisait pas Svevo : édités à Trieste, c'est-à-dire non en Italie mais à l'étranger, dans l'empire austro-hongrois, ses romans ne touchèrent pas plus les critiques que les lecteurs de la Péninsule. C'est pourquoi leur auteur, sans trop d'amertume, renonça aux lettres pour faire fortune.

C'est longtemps après que se produit l'extraordinaire aventure littéraire de cet écrivain étranger à la fois au monde italien, — par la singularité de son écriture qui, dans son mouvement général, est comme une traduction du dialecte de Trieste, — et au monde germanique, — parce que Svevo avait tout de même opté pour l'italien, langue non officielle à Trieste. On prétend que c'est pour mieux apprendre l'anglais qu'une quinzaine d'années plus tard, Svevo entre en rapports avec un jeune professeur de la Berlitz School de Trieste, un certain James Joyce. La rencontre du riche Triestin et du jeune Irlandais établit la fraternité de deux écrivains encore inédits, qui vont s'encourager mutuellement; et Joyce est à coup sûr pour beaucoup dans la détermination que prend Svevo après 1918 de recommencer à écrire. Il entreprend cette *Conscience de Zeno* qui paraîtra, toujours à compte d'auteur, en 1927, mais cette fois-ci à Bologne, en Italie même : c'est que Trieste — et Svevo — sont devenus Italiens.

Or, pas plus qu'avant, critiques et lecteurs ne s'empressent : on a même le sentiment que les rares amis des deux premiers livres sont agacés par ce que *Zeno* a de sardonique et de neuf. En revanche, des deux côtés des Alpes, deux esprits de qualité admirent : à Paris, James Joyce, qui va signaler le livre à Valery Larbaud et à Benjamin Crémieux, et, en Italie même, quelqu'un qui ignore Svevo, lit le livre par hasard, en reconnaît les mérites, l'écrit : Eugenio Montale, alors quasi ignoré et devenu aujourd'hui l'un des premiers poètes de la Péninsule. Montale et Joyce (avec ses amis français) vont désormais tout faire pour imposer l'œuvre de Svevo à l'attention des Italiens et de l'étranger.

Y parviennent-ils pleinement? Et Svevo est-il vraiment le « Proust italien », comme on dit?

Reconnaissons que la personnalité de Svevo est moins italienne que typiquement triestine, et que son audience ne s'étend pas aisément. La *Conscience de Zeno* reste un délicieux récit, d'une originalité et d'une vérité certaines. On peut se demander si, lecteur amusé, Svevo n'a pas puisé chez Proust aussi bien que chez Freud les motifs initiaux satiriques de son histoire. Pour se débarrasser de l'habitude de fumer, son héros raconte à un psychanalyste quelques épisodes de sa vie : ses rapports avec son père (confrontation freudienne rituelle), son mariage (triomphe de l'acte manqué), ses amours adultères (intermittences comiques du cœur), et les mauvaises affaires d'un beau-frère, qui ne sont point la partie la meilleure. Or ces quatre histoires composent un roman centré sur le caractère complexe du protagoniste : ses fonctions psychologiques décrites avec une vérité

vêtue de cocasserie, sa discontinuité intérieure et son irrationalisme qui, à travers nombre de petites défaites, le mènent à la victoire d'un instinct puissamment stable et juste; il y a certes là le portrait convaincant d'une personnalité éclatée, mais, somme toute, d'abord un jeu narratif amusant. Et sa nouveauté psychologique ne peut valoir que pour les lettres italiennes, où elle fait d'ailleurs figure de singularité, puisqu'elle exige d'être motivée par la ville qui sert de décor au héros et à ses familiers.

Curieux et pittoresque Trieste des années 1900, à la douillette vie commerciale et bureaucratique, toute portée vers l'enrichissement et l'inertie : c'est aux couleurs de cette ville et de son ambiance générale qu'est le livre, — un peu juive, un peu viennoise, un peu vénitienne. Mélange *sui generis*, étranger à l'Italie comme à l'Allemagne même, et qui n'est plus que le souvenir d'un monde mort. Or plutôt que la psychologie même du protagoniste, c'est ce décor qui, aujourd'hui, semble constituer l'essentiel de la *Conscience de Zeno*. Et la langue de l'écrivain, à laquelle on a tant reproché sa gaucherie et sa simplicité, ce dialecte endimanché aussi efficace que, dans un autre ordre d'idées, le style de Ramuz, c'est encore et toujours Trieste et non l'Italie : un Trieste parfaitement daté.

Les limites de l'œuvre de Svevo nous apparaissent aujourd'hui mieux que jadis. Portent-elles à la condamner? Nullement. Mais, féconde pour ce qui concerne les écrivains de Trieste même, elle semble devoir l'être moins pour les Italiens : plutôt que de Verga, ce géant, on la rapprocherait d'une œuvre délicieuse et méconnue telle que la *Confession d'une octogénaire* d'Ippolito Nievo. On ne voit pas, en tout cas, que l'audience internationale de Svevo puisse dépasser ce qu'elle est : l'attention cordiale et amicale portée à un écrivain d'exception, l'auteur d'un seul livre ou presque.

Nino Frank.

L'image et les saisons, par *Carlo Coccioli* (Plon). — Coccioli aime les personnages de grand format psycho (et patho) logique : après le saint de *Le ciel et la terre* et l'homosexuel de *Fabrizio Lupo*, voilà un possédé — un écrivain dont la vie est ravagée par une angoisse intérieure inexplicable, semble prétendre l'auteur, autrement que par la possession diabolique. En fait, le cas a l'air d'être plus simple : le héros est probablement un pédéraste qui refoule ses penchants et s'obstine dans un mariage blanc qui ne lui vaut rien, puisque ses instincts le portent continuellement vers de jeunes garçons. La présence du Malin, pour une fois allié avec le Ciel, se manifesterait dans cet entêtement à chasser le naturel, ou plutôt le contre-naturel... Mais ne tirons pas une moralité d'un livre qui ne veut guère en comporter et qui n'entend nous proposer que ses vertus romanesques : elles sont grandes, comme dans les autres ouvrages de cet auteur, plus grandes même, car le lyrisme, le nom-

bre, la diversité de ces pages montrent Coccioli en progrès constant. L'artiste, chez lui, est résolument plus attirant que le moraliste. Anonyme, la traduction est convenable.

La vie amoureuse de d'Annunzio, par *André Germain* (Fayard). — Il ne s'agit point de secrets d'alcôve, mais d'une véritable biographie du poète italien, racontée en fonction de ses grandes amours spectaculaires, dont il entretenait avec complaisance l'attention publique. Il est vrai que ces amours faisaient partie de l'œuvre de d'Annunzio, au même titre que ses gestes héroïques, tout, chez lui, étant littérature : au point que — André Germain le confirme — il lui arrivait de nourrir un livre ou l'autre des vicissitudes d'une passion, au moment même où elle s'épanouissait, sans leur donner le temps de se refroidir... Tout cela, à la lumière de nos jours, paraît terriblement désuet, et la pieuse et souvent tortueuse amabilité du style d'André Germain ne parvient pas à modifier notre sentiment.

Approdo in Grecia, par *Giovanni Comisso* (Edit. Leonardo da Vinci, à Bari). — Charmant et pittoresque récit d'un voyage en Grèce, par le plus original et le plus divertissant des voyageurs professionnels italiens, de qui on faisait l'éloge ici même, voilà quelques mois. Parfait lettré, Comisso compare continuellement la Grèce d'aujourd'hui à ses souvenirs classiques; mais il le fait avec un humour primesautier, si j'ose accoupler ces mots. Il est dommage que les photos qui accompagnent cette « Arrivée en Grèce » ne soient pas aussi personnelles que le texte.

Le cahier interdit, par *Alba de Cespedes* (Le Seuil). — Voici, fort agréablement traduit par Juliette Bertrand, un des meilleurs romans de l'auteur le plus apprécié par les lectrices italiennes. C'est, évidemment, de la littérature du genre « Elle », mais qui n'est nullement dépourvue d'une certaine vérité humaine, d'une scrupuleuse complexité même. Alba de Cespedes raconte bien, et met beaucoup de crédibilité dans l'histoire de cette petite bourgeoise qui confie à un journal secret sa tentation de bouleverser sa vie, puis sa résignation. Même le lecteur prévenu et peu enclin à goûter ce genre de plats finit par applaudir à l'honnêteté de la cuisson.

Le lettere da Capri, par *Mario Soldati* (Edit. Garzanti, à Milan). — De l'un des meilleurs cinéastes italiens, qui est aussi un écrivain de qualité, voici un roman des plus séduisants : l'histoire à peu près parallèle de deux Américains, un mari et sa femme, qui, chacun de son côté, découvrent en Italie, à la fin de la guerre, les joies de la chair, en compagnie d'une prostituée et d'un jeune acteur; les rapports des époux entre eux ne changent guère, chacun cachant sa révélation à l'autre, cependant qu'à l'égard de leurs partenaires érotiques, ils font preuve d'un extraordinaire masochisme, qui, d'ailleurs, les mènera à deux sorts moins différents qu'il n'y paraît. Curieux livre, construit avec le sens du *suspense* que l'on peut attendre d'un cinéaste, dans une langue brillante et intelligente; le personnage de la fille romaine est une réussite.

L'or de Naples, par *Giuseppe Marotta* (Mercure de France). — Dans une chronique récente, on a parlé de ce livre et des autres ouvrages consacrés par Marotta à sa ville natale : on y annonçait, par ailleurs, cette traduction de Michel Arnaud, dont l'aisance et l'humour sont parfaits. Ce n'est point un livre dont les mérites littéraires soient incontestables, mais la vision qu'il donne de Naples et de son animation multicolore vaut par son côté spectaculaire. On attend avec impatience le film que Vittorio de Sica achève, d'après ce livre, et où les personnages de Marotta seront enfin changés en eux-mêmes par les vertus de la caméra.

Lettere, par *Arturo Martini* (Edit. de Treviso, à Treviso). — Rassemblées par les soins de Giovanni Comisso, qui a été l'un des premiers amis et admirateurs de l'artiste, et qui d'ailleurs trace de lui un émouvant portrait dans sa préface, voici les lettres écrites par l'un des meilleurs sculpteurs italiens de l'époque fasciste, qui, dans son œuvre et son langage, semblait avoir adopté le style abrupt, pathétique et souvent hermétique de Michel-Ange.

Les héritiers du vent, par *Michele Prisco* (Le Seuil). — Comme dans un film italien récent, ce roman, traduit par Janine Karlskind, débute par l'arrivée dans un village proche du Vésuve d'un nouvel et séduisant adjudant des carabiniers... Mais c'est là la seule

ressemblance que l'on puisse trouver à ce livre avec *Pain, amour et fantaisie*, et le protagoniste ne se conduit fichtre pas comme Vittorio de Sica : il trouve moyen d'épouser, l'une après l'autre, les cinq filles d'un médecin de campagne, ce qui lui permettra de rassembler l'héritage entre ses mains. Quant aux décès des quatre premières épouses, ils ne sont nullement mystérieux, mais ne témoignent guère en faveur du caractère de ce carabinier constructif. Estimable roman, point inintéressant, mais de ceux qui paraissent surtout destinés aux jurys des prix littéraires; de fait, celui-ci semble avoir décroché la plus grosse timbale d'Italie.

Il prete bello, par *Goffredo Parise* (Edit. Garzanti, à Milan). — Ce « beau prêtre » hante, vers les dernières années du fascisme, un quartier populaire d'une petite ville de la Vénétie : il y règne sur une petite cour de vieilles filles, qui se repaissent de ses faits et gestes, jusqu'au jour où il les écœure, en tombant follement amoureux d'une aimable fille, laquelle ne tarde pas à le mener au tombeau. S'il n'y avait là que cette trame romanesque, toute prête à passer dans un film de basse qualité, on n'aurait rien à dire de ce livre. Mais l'histoire est racontée par un enfant, ou plutôt par un narrateur qui évoque son enfance, et autour de lui vivent les autres gosses de l'immeuble misérable où se déroule principalement l'action : enfants perdus, déjà guettés par le crime et la mort, et pourtant innocents. Il y a là une Italie amère et sombre, telle que les touristes ne la voient pas souvent, et que le néo-réalisme cinématographique avait commencé à révéler, avant de tourner court comme il fait. — N. F.

INSTITUT ET SOCIÉTÉS SAVANTES

SYMBOLIQUE DES SIRENES. — Seuls, de nos jours, les doctes savent que les Sirènes, confondues avec les Tritonnesses, n'étaient point représentées dans l'antiquité avec une queue de poisson, et qu'elles étaient des êtres fabuleux mi-femmes, mi-oiseaux. Parmi les propagateurs de l'erreur, que de noms notoires! Après Littré et avec M. Louis Réau, chacun dans leur dictionnaire, le peintre allemand Bœcklin, auteur d'un *Pêcheur de Sirènes* du Musée de Vienne, et Denys Puech, sculpteur d'une *Sirène* de marbre égayant naguère la statuaire du musée du Luxembourg; Gérard de Nerval déclarant :

***J'ai rêvé dans la grotte où* nage *la Sirène*;**

Albert Samain écrivant :

***Diaphanes blancheurs dans la nuit* émergeant**
***Les Sirènes venaient, lentes*, tordant leurs queues;**

Henri de Régnier évoquant dans l'*Homme et la Sirène* la métamorphose en femme d'une femme-poisson, transformation à laquelle songèrent également Andersen et Jules Lemaître.

Mais, ainsi que le remarque M. Charles Picard, grand animateur de l'Académie des Inscriptions à qui nous empruntons ces exemples et le sujet de cette chronique, que d'avatars dans le destin plastique de ces femmes-oiseaux, même avant leur trans-

formation en femmes-poissons, à partir du XII[e] siècle (voir *Mercure* du 1[er] juillet 1954). « Les Grecs, dit-il, qui avaient féminisé le Sphynx (car le monstre de Thèbes était une « Sphinge »), les Grecs ont assuré à la Sirène-oiseau le bénéfice de la beauté des formes féminines. Ils ont rendu peu à peu ce démon, effroi des mers, charmant comme une jolie femme. L'oiseau-âme, d'abord simplement « gynécocéphale », a pris de beaux bras humains (qu'il avait aussi, d'ailleurs, en Egypte). Mais plus qu'en Egypte, la Sirène grecque s'est humanisée : on lui a donné une poitrine féminine, puis un torse entier : hanches, cuisses. Et comme un torse humain n'était guère fait pour se traîner au long de la terre, et que, d'ailleurs, des pattes d'oiseau trop faibles, ne pouvaient ainsi le porter, les Grecs ont *redressé la Sirène*; ils l'ont mise dans la station verticale. Aux frêles pattes d'oiseau, la queue largement étalée sur le sol a pu prêter ainsi un renforcement solide; les deux ailes plus ou moins éployées ont fait de haut en bas un fond. Cette Sirène, plus femme qu'oiseau, pouvait désormais exprimer en Grèce de la façon la plus naturelle des sentiments humains... Mais elle représente toujours spécialement un élément *humain* : l'âme séparée du corps. »

Ce que M. Charles Picard appelle la « préhistoire » plastique des Sirènes a été étudiée il y a quelque vingt ans par le savant allemand E. Kunze qui a établi qu'à partir du VI[e] siècle les Grecs ont placé des Sirènes, « mélancoliques oiseaux à bustes de femmes », sur leurs tombes, représentant essentiellement l'âme envolée du défunt. Cette idée d'oiseau-âme s'échappant au moment de la mort venait d'Egypte et se conciliait comme elle le pouvait avec celle des tentatrices odyséennes du golfe de Naples. Le rôle essentiel des Sirènes était certainement de montrer le symbolisme de la mort.

Sur ce que représentaient les Sirènes, et sur ce qu'elles furent d'abord, les interprétations n'ont point manqué. Pour M. Th. Zielinski, auteur d'un court traité sur la *Religion de la Grèce antique*, elles auraient exprimé, d'après l'Odyssée, le risque de la mer : « Malheur au marin qui s'abandonne *dans la tempête*, et laisse résonner à ses oreilles le langoureux appel d'une mort apaisante! » Aussi l'astucieux Ulysse se fait-il attacher au mât de sa nef après avoir exigé de ses compagnons qu'ils se bouchent les oreilles avec de la cire. Le subtil M. Picard ne se laisse pas séduire par cette interprétation. Examinant de près le texte de l'Odyssée, il aperçoit qu'il n'y avait point de bourrasque lorsque l'ingénieux Ulysse se fit attacher au mât. C'était la galène, la bonace : « Soudain, la brise tombe, dit Ulysse, traduit par Victor

Bérard, un *calme sans haleine* s'établit sur les flots qu'un dieu vient endormir, mes gens se sont levés : dans le creux du navire, ils amènent la voile, et s'asseyant aux rames, ils font blanchir le flot sous la pale en sapin. — Nous passons en vitesse; mais les Sirènes voient le rapide navire, qui bondit tout près d'elles. Soudain, leurs *fraîches* voix entament un *cantique...* »

Donc, point de mer déchaînée, au contraire. C'est du reste ce que traduit fidèlement le vase grec à figures rouges du British Museum où une nef dont la voile est carguée passe à force de rames entre les rochers. Deux Sirènes gynécocéphales, emplumées jusqu'au cou, sont perchées de part et d'autre. Une troisième vole en piqué sur Ulysse dont la face barbue se lève vers le ciel et dont on distingue que le corps, retenu par les liens, se tend passionnément vers les oiseaux aux chants maléfiques.

Circé, « exégète des mystères infernaux », a prévenu le roi d'Ithaque. « Les Sirènes *charment* tous les mortels qui les approchent... Mais bien fou qui relâche pour entendre leurs chants : le pré, leur séjour, est bordé d'un rivage tout rempli d'ossements, *et de débris humains dont les chairs se corrompent.* Passe sans t'arrêter... » Au contraire de ce que nous avions pensé, les Sirènes ne mangeaient pas les marins égarés, puisque leurs cadavres pourrissaient sur le rivage. Nous ignorions qu'Aristophane de Byzance supposait que leur chant agissait à la manière d'un poison, et qu'Aristarque songeait à une mort par inanition, les marins oubliant de manger et de boire, comme les mélomanes de Platon métamorphosés en cigales. M. Picard nous l'a révélé en nous persuadant que le chant des Sirènes *accompagnait* seulement la mort, mais une mort reçue sous le soleil de plomb des galènes, quand les vents sont tombés et qu'on avance seulement à la rame, et il atteste que ceux qui ont navigué dans les Cyclades connaissent bien la fièvre des insolations meurtrières où l'on entend chanter les Sirènes. Ces voix d'au-delà qui appellent sont provoquées par l'hallucination. Le danger couru par Ulysse, dans les parages de Naples, ce n'est pas celui de la tempête, mais de l'insolation. Les chants à la douceur irrésistible des Sirènes symbolisent à la fois l'abandon de soi-même provoqué par l'atmosphère surchauffée et le trouble mortel des encéphalites nées des insolations.

Au reste, les Sirènes réputées monstres aéro-marins chantaient parfois à terre comme le montre un relief où elles jouent de la double flûte près de deux voyageurs au repos en plein air.

Quoi qu'il en soit, leurs avatars symboliques ne sont pas moindres que leurs avatars morphologiques, que nous n'avons

pas tous énumérés. Démon ailé avide de sang, apparenté à la Kère, qui en est peut-être le type le plus ancien; oiseau ravisseur d'âme; symbole du folklore primitif de la terreur humaine, ou oiseau-âme inspiré de celui des Egyptiens (dont le sexe était à l'origine celui du défunt, d'où le type de Sirène-mâle barbue chypriote du Musée du Louvre), la Sirène est liée à l'idée de la mort et mène le deuil de la vie. Ainsi, observe M. Ch. Picard, figurait-elle déjà sur la tombe de Sophocle mort en 405.

Robert Laulan.

N. B. — Dans la séance du 30 juillet de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, M. Paul Deschamps, conservateur en chef du musée des monuments français, pour illustrer sa communication sur « L'imitation des tissus dans les peintures murales » au moyen âge, a produit la copie grandeur nature d'une peinture de l'église de Sainte-Radegonde (Aveyron), où l'on voit une sirène-oiseau blonde, au mi-corps d'échassier, continué par une queue de serpent; celle-là est une tentatrice.

Cette peinture remonterait au XIV^e^ siècle.

Voilà une forme à ajouter à toutes celles que l'on connaissait déjà.

PHILOSOPHIE

LES MOTS ET LA PENSEE. — Le philosophe raisonne à la façon d'un enfant orgueilleux quand il oublie, ou feint d'oublier ce qu'il doit, ce que nous devons tous à nos devanciers immédiats et à « toute la suite des hommes pendant le cours de tant de siècles »... J'en demande pardon aux mânes de Descartes, mais le *Cogito* pris comme point de départ est un parfait exemple d'ingratitude. Nous serions mal fondés à le lui reprocher. De son temps, l'idée d'une âme-pensante *innée* ne faisait aucun doute. Elle avait acquis, à l'ancienneté, valeur de certitude tranquille. On ne s'inquiétait même plus comme le faisait le vieux Sidrach, de savoir « si les âmes furent créées toutes, en une seule fois, au commencement du monde, ou bien au fur et à mesure des besoins ». Le même Sidrach, — mais, là, il fournissait la réponse —, s'interrogeant sur le langage que le sourd-muet possède en son for intérieur, assurait que c'est l'hébreu. « Tout enfant », ajoutait-il, « que l'on élèverait sans lui apprendre aucun langage, parlerait spontanément l'hébreu »...

Voire! En notre seconde moitié — déjà — du vingtième siècle, nous avons quelques clartés, que l'on n'avait pas autrefois, sur l'histoire de l'homme et sur l'évolution du langage. Cela devrait normalement, si l'on voulait bien y réfléchir, nous rendre plus modestes et moins ingrats. La pensée logique et conceptuelle ne saurait plus nous apparaître ni comme surgie de génération spontanée, ni comme une souveraineté de droit divin. Se donner l'esprit tout fait, l'esprit préfabriqué, affecter un solipsisme initial, n'accepter que sous le bénéfice du doute l'existence d'autrui et du monde, ce n'est plus qu'une fiction, la règle d'un jeu gravement futile.

Est-il besoin de se proclamer sociologue pour affirmer cette vérité première : non seulement que le langage articulé nous est *appris*, mais que c'est avec lui et exclusivement *par lui*, sous toutes ses formes (écrit et parlé) que nous sont transmises les notions, les connaissances lentement élaborées et rectifiées, sans lesquelles notre « pensée » se réduirait à de pauvres associations d'images, à peine supérieures à celles de l'animal?

J'ai eu l'occasion, voici déjà longtemps, d'examiner deux sourds de naissance que des familles imbéciles avaient gardés près d'elles au lieu de les confier à quelque institution de sourds-muets. Ce n'était pas beau à voir. Qui donc aurait l'effronterie de nous assurer qu'ils jouissaient d'une pensée conceptuelle, autrement dit d'une *vraie* pensée? Et que serions-nous d'autre si personne (décidément, je crois à l'existence d'autrui) ne nous avait *donné* les « mots de la tribu »?

Le langage est un fait *social*, par excellence. « Honneur des hommes, saint langage », écrivait Paul Valéry. Il apporte à l'individu, répétons-le, autre chose que des mots, puisqu'il est le véhicule indispensable des *savoirs* essentiels. Le degré de culture et de maturité d'esprit se mesure au nombre de mots *possédés et compris*. Bien sûr!... Dans un même pays, à une même époque, ce nombre peut varier, selon les individus, entre quelques centaines seulement et (pour la France) dix ou douze mille (sur 27.000, non compris les mots techniques), en moyenne. Aux conditions malheureuses d'un environnement parfois inculte, vient s'ajouter, chez beaucoup qui n'ont point d'excuse, la paresse d'esprit, fort accueillante aux expressions-clichés, aux adjectifs-à-tout-faire. On se déshabitue de la recherche du mot propre et précis. Or, comme le disait Alain, « c'est dans le langage que se trouvent les idées »...

Ces remarques, que j'abrège, elles viennent une fois de plus s'imposer à notre réflexion après lecture des deux premiers

tomes (sur cinq qui sont annoncés) de *Ce que parler veut dire* (1)... Leur auteur, Emile Moussat, « esprit de grand format », comme dirait Thomas Mann, est curieux de *tout* depuis sa prime jeunesse. Aussi a-t-il amassé un trésor inépuisable de connaissances, dont il n'est pas avare. Sa conversation est un enchantement, car il a l'érudition aimable et souriante. Or, c'est précisément une conversation qu'il publie : celle qu'il poursuit chaque semaine, depuis 1948, à la Radio, avec son « élève » Jacqueline (sous la rubrique trop évasive et qu'il n'a point choisie : Cours de français). Le dialogue est d'une aisance et d'un naturel qui atteignent la perfection. « La nécessité où la Radio se trouve de varier ses émissions, de ne jamais ennuyer, nous a engagé à faire preuve de quelque fantaisie dans l'ordre de nos entretiens, de sacrifier parfois à l'actualité et de demeurer toujours dans le ton de la conversation, en évitant tout ce qui peut ressembler à une nomenclature. » Et c'est tant mieux. L'auteur avait songé, un moment, à remanier la forme de ses propos, afin de composer un ensemble plus méthodique et plus didactique. Il s'en est tenu, finalement, à la reproduction intégrale et fidèle de cette libre conversation « à bâtons rompus ». Il atteindra ainsi, je m'en réjouis, un plus large public. Tel lira avec un vif agrément ces opuscules, qui n'aurait point fait, peut-être, l'acquisition d'un savant traité d'étymologie. S'instruire en s'amusant, c'est tout profit. Et je gage que plus d'un lecteur, déjà très cultivé, trouvera dans ces pages mainte occasion de rêver sur un mot, sur une locution. Qu'il adopte ou discute l'explication fournie, elle lui aura souvent ouvert des horizons. Certes, Emile Moussat, qui eut pour maître en Sorbonne l'illustre linguiste J. Vendryès, ne se laisse pas prendre sans verd. Pourtant, il lui arrive, et il l'avoue, de risquer des hypothèses dont n'oseraient pas faire état de graves dictionnaires, bien qu'elles soient fort séduisantes et probablement fondées. Prenons un exemple entre cent : si je consulte au mot *bachelier* l'excellent dictionnaire étymologique d'Oscar Bloch (préfacé par A. Meillet) je vois que le latin *baccalaris* (forme usuelle *baccalarius*) est « d'origine inconnue ». Emile Moussat, aussi hardi que sagace, n'hésite pas : il rappelle à Jacqueline l'étroite parenté du *b* et du *v*; il rapproche donc, non sans raison, *bacca* de *vacca*. Le *baccalarius* fut primitivement celui à qui l'on confie le bétail. Echelon non médiocre dans la hiérarchie rustique. Premier « grade ». Une

(1) Emile Moussat, *Ce que parler veut dire...* Première et deuxième séries. Deux vol. in-16 de 192 pp. chacun. Editions J. Oliven, Paris, 1952 et 1954.

bachellerie, c'était la métairie, où il y avait des vaches. Il est bien possible, au surplus, que *baccalarius* ait fait partie de l'argot des étudiants. Tout cela est d'une haute vraisemblance. Anatole France, se référant à Renan, faisait observer que les *connétables* étaient les chefs des écuries, et les *maréchaux* les gardiens des bêtes de somme. Alors, que les premiers « bacheliers » se soient occupé des vaches, ils furent, si j'ose dire, en bonne compagnie!

Les linguistes savent bien que notre langage tire en large partie ses origines de la vie campagnarde. « Le fonds traditionnel du français », dit A. Meillet, « appartient à des hommes qui vivaient à la campagne et de la campagne »...

D'autre part, Emile Moussat, je l'ai signalé déjà, eut toujours ce péché mignon ou cette grande vertu : la curiosité. Alors, il ne saurait se contenter de dire que tel mot français dérive de tel mot latin ou de tel mot grec. Il veut, chaque fois, aller plus loin, et expliquer, dans la mesure du possible, le mot grec ou le mot latin lui-même. Cela le conduit à donner importance aux *racines*, à constituer de véritables généalogies, étudiant des familles de mots et découvrant des parentés inattendues. Il aimerait de remonter jusqu'à l'homme des cavernes! Et comme il n'ignore pas que les linguistes orthodoxes (J. Vendryès entre autres) — par réaction, sans doute, contre un excès inverse, cher au XIX^{e} siècle, — rejettent la plupart des origines onomatopéiques, il a soin de distinguer, chaque fois, ce qui paraît certain et ce qui est très conjectural. Il ne lui déplaît pas, cependant, sans confondre la rigueur du savant avec l'imagination du poète, de se représenter notre lointain ancêtre, d'écouter le bruit que produisait la corde de l'arc, ou le grincement du calcaire perforé par le silex. Et, de fait, les petits chapitres sur les sons *tn* et *tr* (t. I, chap. XV et XVII) ou sur d'autres sons encore (six chapitres du tome II) sont d'une vraisemblance qui émeut et retient. (A. Meillet lui-même, n'a-t-il pas composé un ouvrage sur la racine *mn?*)

Il est très juste de soutenir, quand on sait rester en de prudentes limites, que « tous les mots sont lourds de sens, lourds d'histoire, et nous obligent à plonger dans un passé infiniment lointain »... Tous les mots révèlent un outillage, des besoins, des usages. Aucun terme abstrait qui n'ait une origine concrète. (Ce « détail » devrait être médité)... Ces promenades à travers notre vocabulaire, sous la conduite d'un « guide » éprouvé, inciteront auditeurs et lecteurs à faire, des mots, un loyal usage... « Que de choses l'on répète sans savoir exactement ce que l'on dit,

Jacqueline. Et si les hommes comprenaient ce qu'ils disent, que de choses ils ne diraient pas! »...

Mais l'originalité d'Emile Moussat, c'est aussi et surtout qu'à partir du langage, il a pour vœu têtu de « retrouver l'homme, le suivre dans ses tentatives heureuses ou maladroites pour améliorer sa vie, enrichir sa pensée, expliquer les mystères dont il se sentait entouré »... Cet ouvrage, l'auteur a pu en dire sans vanité qu'il est « sociologique, psychologique, philosophique au moins autant que linguistique »... Et c'est bien pourquoi j'ai plaisir à le signaler ici.

Achille Ouy.

Ecrits philosophiques de *Léon Brunschvicg.* Textes réunis et annotés par Mme A.-R. Weill-Brunschvicg et M. Claude Lehec. Tome second. *L'orientation du rationalisme.* Un vol. de 340 pp. gr. in-8°. Presses universitaires de France, 1954. Prix : 1.200 fr. — L'œuvre de Léon Brunschvicg comporte un grand nombre d'articles, de préfaces, de communications parus dans divers ouvrages ou périodiques, en France et à l'étranger. Mme A.-R. Weill-Brunschvicg et M. Claude Lehec se sont proposé de regrouper les textes les plus importants en trois volumes, sous le titre général : *Ecrits philosophiques de Léon Brunschvicg.* Le premier volume fut publié en 1951. Nous en avons rendu compte en son temps. Rappelons qu'il comportait une Introduction : *l'Humanisme de l'Occident;* puis des écrits et discours consacrés à *Descartes, Spinoza* et *Kant.*

Le second volume, qui vient de paraître, contient un texte important sur *l'orientation du rationalisme;* puis un exposé suivi de discussions (Soc. franç. de Philos.) sur *les fonctions de la raison;* un autre sur le thème *Histoire et Philosophie;* un article sur les *rapports de la conscience intellectuelle et de la conscience morale;* une communication au Congrès de Naples (1924), *Vie intérieure et vie spirituelle;* un exposé (suivi de discussions, Soc. franç. de Philos.) sur *la notion de liberté morale.* Viennent ensuite des écrits ou discours sur : *Ernest Renan, Jules Lachelier, Emile Boutroux, Frédéric Rauh, Henri Bergson et le bergsonisme...* Enfin, en appendices, une communication (avec discuss. Soc. franç. de Philos.), *l'intelligence est-elle capable de comprendre?* Un texte sur *l'idée de la Raison dans la Philosophie française;* une allocution en l'honneur du *Centenaire de naissance de Jules Lachelier;* une autre sur *le vingt-cinquième anniversaire de la mort de Frédéric Rauh...*

A la fin de chaque groupe de textes, Mme A.-R. Weill-Brunchvicg et M. Claude Lehec donnent, sous forme de notes bibliographiques, des références aux œuvres de Léon Brunschvicg.

Quel plaisir et quel enrichissement pour quiconque lit ou relit toutes ces pages. Sans méconnaître la valeur d'autres philosophes illustres, sans spéculer, non plus, sur la préférence que l'on accorde à telle ou telle doctrine, on peut bien dire que Léon Brunschvicg fut un penseur exceptionnel, grâce à la présence en lui de qualités qui se rencontreraient ailleurs à l'état *isolé.* Profond sans être doctoral, ferme sur ses positions tout en accueillant et comprenant les thèses différentes des siennes, ironique et spirituel sans cesser d'être généreux et bon, familier avec distinction, prodigieusement érudit et pourtant très artiste, — avec je ne sais quoi de « parisien » dans le ton, une gravité souriante... Je pourrais continuer longtemps ainsi sans épuiser l'énumération des contrastes qu'il réussissait à fondre harmonieusement... Eh bien, tout cela se retrouve dans ses écrits. Ajoutons-y cette limpidité d'expression, cette aisance du style, cette promptitude à trouver les mots irremplaçables. Bon nombre d'auteurs d'aujourd'hui devraient, à cet égard, même si certains *dons* leur sont refusés, s'inspirer d'un tel modèle. Il a prouvé, par l'exemple, que la meilleure philosophie dédaigne l'hermétisme du langage.

Peut-on se passer de la métaphysique? Douze réponses. Directeur du volume : *René Bissières.* Un vol. de 448 pp. in-16 jésus, de la collection « Nouvelle Recherche ». Etudes et essais publiés sous la direc-

tion générale de Georges Hahn. Edit. Privat. Presses Universitaires de France, Paris, 1954. Prix : 960 fr. — Le septième volume d'une collection déjà bien connue et fort appréciée correspond exactement à l'intention de son fondateur : appeler moins à l'information qu'à l'interrogation, rendre sensibles les grandes incertitudes humaines. « L'ouvrage que nous présentons aujourd'hui au public est le fruit de la rencontre, sur un même thème, de collaborateurs jeunes encore, engagés dans les voies les plus diverses. Nous avons voulu ainsi présenter les principales options qui s'offrent à notre génération, et nous souhaiterions que le dialogue amorcé puisse se poursuivre et se développer... » Conformément à ce dessein d'ensemble, ajoute M. René Bissières, « nous serions heureux d'avoir les réactions de nos lecteurs. Il leur sera facile, par l'intermédiaire de l'éditeur (Privat, à Toulouse) de correspondre avec chacun d'entre nous. Et si cet échange se révèle fructueux, et si les conditions de l'édition nous le permettent, peut-être serons-nous en mesure de poursuivre notre recherche dans un volume postérieur »...

En effet, ce serait une façon d'élargir l'enquête. Mais j'espère, et même je suppose que le directeur du volume serait également intéressé par de courts *exposés* sur la question, sans que ces contributions constituent un colloque particulier avec tel ou tel des douze collaborateurs du premier volume, — colloque qui pourrait risquer, ou bien d'être interminable, ou bien d'être arbitrairement interrompu après une seule et unique « réponse aux objections ».

Tel qu'il est, ce premier volume présente intérêt et variété. Toute liberté fut donnée. Une note liminaire nous en prévient : « Les conceptions exposées ici n'ont fait l'objet d'aucun accord préalable, d'aucune tentative de coordination. Aussi, aucun des auteurs ne se sent-il engagé par ce travail au delà de sa propre contribution. » Et, comme on le dit à la Radio, les opinions émises à cette tribune engagent la seule responsabilité de *ceux qui les expriment*... Des professeurs de Grand et de Petit Séminaires, un professeur de Khagne, deux professeurs de collèges, un élève de l'Ecole Normale Supérieure ont tour à tour pris la parole, *présentés* en de courts et alertes « chapeaux » par le directeur du volume. Si les exposés, en majeure partie favorables à la nécessité d'une Métaphysique, sont disparates, ils ont au moins ceci de commun : c'est que tous sont formulés avec distinction, talent et sobriété.

La Phénoménologie et la Foi, par *Raymond Vaucourt*. Un vol. de 128 pp. petit in-8°. Collection « Le Monde et la Foi ». Editions Desclée et Cie, Paris, 1954. — L'auteur, docteur ès lettres, a déjà publié d'assez nombreux ouvrages ou études philosophiques. Notamment *la théorie de la connaissance chez Maine de Biran* (2e éd., 381 pp. Aubier, 1944) ; *les derniers commentateurs alexandrins d'Aristote; Husserl et Kierkegaard; les formes primitives de la vie religieuse;* traduction et préface pour Nicolaï Hartmann, *Principes d'une métaphysique de la connaissance Biran* (2e éd., 381 pp. Aubier, 1944) ; *Marxisme et pensée chrétienne;* la Philosophie et sa structure, tome I : *Philosophie et Phénoménologie* (Bloud et Gay, 1953)... C'est assez dire que le petit volume dont nous parlons aujourd'hui, bien qu'il se présente modestement comme une « esquisse », s'appuie sur une somme de connaissances et de réflexions antérieures.

La tentative pour situer les rapports de la phénoménologie et de la foi est d'autant plus malaisée que le terme de phénoménologie est étonnamment multivoque : il a autant de sens différents qu'il y a d'auteurs pour l'employer. M. Raymond Vaucourt ne nous le dissimule pas. La phénoménologie de la foi, nous dit-il, « ne pourrait recevoir une signification univoque que si le terme même de phénoménologie en possédait une »... Et il nous a semblé, précisément, que l'utilité de cette analyse très pénétrante est surtout de mettre en garde le croyant (qui philosophe) contre des errements possibles. Elle veut réaliser une mise au point. L'ambiguïté — c'est le moins que l'on puisse dire — qui subsiste dans le statut de la phénoménologie engendre non seulement quelques pseudo-problèmes; mais elle risque de jeter beaucoup de confusion dans les esprits.

Pour connaître la pensée de Gandhi, par *Camille Drevet*. Un vol. de 240 p. grand in-8° (2e édition, revue et augmentée), Bordas, Paris, 1954. — Parmi les collections des éditions Bordas, celle qui s'intitule « Pour connaître la pensée de... » comporte déjà une vingtaine de volumes. Chacun d'eux fut rédigé par un spécialiste de la question. Citons, dans l'ordre de publication les ouvrages sur : Leibniz, Bergson, Renan, Montaigne, Aquin, Georges Sorel, Victor Hugo, Bouddha, Henri

Heine... Ces livres ne constituent pas une tentative de vulgarisation, mais bien une série d'études précises, introduction à la connaissance approfondie des œuvres et des hommes. Et, par « œuvres », il faut entendre parfois autre chose que des écrits. C'est le cas aujourd'hui, avec cette remarquable étude sur le Mahatma Gandhi. Mme Camille Drevet a pu voir et entendre le saint homme, puisqu'elle fut chargée, en 1931, d'organiser, à Genève, la Conférence de Gandhi. Dans son livre, elle ajoute à ses propos émouvants maintes citations extraites d'ouvrages, d'articles, etc. Nous trouvons même, en appendices, quelques précieux documents, tels ceux qui concernent le grand procès de 1921, puis le texte sténographié de la Conférence de Genève (1931), la correspondance Nehru-Gandhi (1933), la déclaration du Mahatma Gandhi pour la suspension de la résistance civile (1934), l'allocution du R. P. Monchanin (à l'Alliance française de Pondichéry, 20 février 1949), magnifique oraison funèbre dont l'éloquence est faite avant tout d'ardente sincérité dans l'éloge. Les six chapitres de Mme Camille Drevet sont bien, à coup sûr, une apologie, mais aussi une analyse, une étude solidement construite, d'une écriture sobre, d'une noblesse sans emphase. Au total, un beau livre, digne de la mémoire et de la doctrine de Gandhi.

La Technique, ou l'enjeu du siècle, par *Jacques Ellul*, Professeur à la Faculté de Droit de Bordeaux. Un vol. de 402 p. grand in-8°. Libr. Armand Colin, Paris, 1954. Prix : 950 fr. — L'auteur proteste, dès les premières pages, contre la trop fréquente confusion entre l'idée de *technique* et celle de *machine*, voire de *science*. « Si l'on voulait caractériser les relations entre technique et machine, on pourrait dire non seulement que la machine est actuellement le résultat d'une certaine technique, mais encore qu'elle est rendue possible dans ses applications sociales et économiques par d'autres progrès techniques : elle n'en est plus qu'un aspect... Elle n'en représente plus même l'aspect le plus important dans la réalité (si elle en reste le plus spectaculaire) parce que la technique assume aujourd'hui la totalité des activités de l'homme, et pas seulement son activité productrice... » Loin de ne faire qu'un avec la machine, la technique a précisément pour rôle d'intégrer la machine à la société, de rendre la machine « sociale et sociable », de mettre de l'ordre à la place du désordre. L'homme n'est pas *adapté* à ce monde d'acier. La technique s'efforcera de l'y adapter, puisqu'elle entre dans tous les domaines, y compris la vie sociale, économique et administrative. L'organisation n'est, après tout, qu'une technique. Et cette notion déborde singulièrement l'idée trop spéciale de « productivité ».

Sans retracer l'histoire de la technique au sens *plein* qu'il lui a donné, l'auteur esquisse (pp. 20 à 56) son déroulement, dans la mesure nécessaire pour mieux faire comprendre la situation actuelle. Caractérologie de la technique; technique et économie; la technique et l'Etat; la technique de l'homme, — tels sont les différents chapitres de ce volume, bien digne de figurer dans la collection « Sciences politiques » publiée sous le patronage de la Fondation Nationale des Sciences Politiques ». Ce n'est pas l'ouvrage d'un jour. Il suppose de longues années de recherches, de réflexion et de mise au point. Ni optimiste, ni pessimiste : clairvoyant et précis.

En préparation, du même auteur : *La Propagande*, et *Discours aux chrétiens progressistes*.

Civilisation et civilisations. Recherche d'une philosophie de la culture, par *Emile Callot*. Un vol. de VII-272 p. grand in-8°. Edit Berger-Levrault, Paris, 1954. Prix : 700 fr. — L'auteur, agrégé de l'Université, a publié plusieurs ouvrages en langue allemande. Il nous a donné, en outre, *la Renaissance des sciences de la vie au XVI^e siècle* (1951) et, en 1952, une importante étude dont nous avons parlé ici, *la Société et son environnement*.

Selon une vue qui s'exprimait déjà dans cette dernière étude, M. Emile Callot pense que toute science appelle une philosophie qui seule est capable, dans son prolongement, d'éclaircir ses problèmes. Au sujet de la civilisation, c'est une *ontologie* qu'il nous veut présenter, — s'interrogeant sur l'essence même de ce que couvre ce concept. Mais, dit-il, ces préoccupations d'ordre spéculatif n'ont pas été les seuls motifs de cette recherche. Elles ne furent que l'effet d'une plus grave et plus pressante question qui s'impose à nous en premier lieu : quelle est la place et quel est l'avenir de notre civilisation européenne?... Il fallait savoir ce qu'était l'essence même de la civilisation pour apprécier avec quelque chance de vérité la valeur de notre propre culture. « Nous

étions ainsi renvoyés vers une philosophie qui, épistémologiquement, nous paraissait par ailleurs l'indiscutable fondement de toute compréhension. » Bref, « de ce double but, trouver les principes d'une sociologie valable de la civilisation et répondre à cette angoissante question d'actualité, est résulté cet essai dans lequel nous avons tenté de satisfaire l'une et l'autre, c'est-à-dire l'une par l'autre. Au centre, on trouvera une ontologie de la culture, en propédeutique une phénoménologie de celle-ci, c'est-à-dire un aperçu de ce qu'elle est actuellement sans préjuger de ce qu'une sociologie plus fine pourra ultérieurement découvrir; en conclusion, une appréciation de la période contemporaine au regard de cette science et de cette philosophie... Mais le dernier mot ne peut être qu'un appel à l'action »... Deux parties dans l'ouvrage : Phénoménologie de la civilisation; Ontologie de la civilisation. Les derniers chapitres dégagent les tâches de la civilisation européenne pour sortir d'une longue crise de croissance. L' « appel à l'Europe » insiste sur la mission de la France dans cette souhaitable évolution vers des temps meilleurs dont l'auteur refuse de désespérer.

Les tests mentaux, par *Pierre Pichot*. Un vol. de 130 p. in-16, de la Collection « Que sais-je? », Presses universitaires de France, Paris, 1954. — Le Dr Pierre Pichot, Médecin-assistant à la Clinique des maladies mentales, Chargé de conférences à l'Institut de Psychologie de l'Université de Paris, est particulièrement qualifié pour nous entretenir de ce sujet. Nous lui devons déjà un ouvrage sur *les tests mentaux en psychiatrie*, tome I (aux Presses universitaires) et, en collaboration avec H. Piéron, J.-M. Faverge et J. Stoezel, *Méthodologie psychotechnique* (tome II du « Traité de Psychologie appliquée ». Mêmes édit.). Dans l'excellente collection « Que sais-je? », il traite des tests mentaux, s'appliquant d'abord à les définir de son mieux, en les distinguant notamment de l'examen clinique ou de l'examen scolaire. Il en retrace l'historique, depuis la fin du XIXe siècle jusqu'à nos jours; puis il expose quelles sont les qualités requises pour rendre valables les tests mentaux, dont il établit une judicieuse classification « fonctionnelle » (tests d'efficience; tests de personnalité, — avec leurs subdivisions respectives). La contribution de la méthode des tests à la Psychologie théorique est précieuse et ne dépend d'aucune *Ecole* particulière. Mais c'est surtout dans le domaine de la Psychologie appliquée qu'elle a trouvé son plus large emploi.

Deux parties composent l'étude remarquablement claire et instructive du Dr Pierre Pichot : 1° les tests d'aptitudes et de connaissances (tests d'intelligence; tests d'aptitudes « aprioristes »; analyse factorielle des aptitudes; tests et batteries d'aptitudes scolaires ou professionnelles; tests de connaissances); 2° les tests de personnalité (les questionnaires; les tests objectifs de personnalité; les techniques projectives). Une bibliographie choisie termine ce parfait exposé.

L'artiste dans la société contemporaine. Témoignages recueillis par l'*Unesco*. Un vol. de 170 p. grand in-8°. Publicat. Unesco. Paris, 1954. Prix : 250 fr. — Les travaux de la Conférence internationale des Artistes, qui réunit à Venise en septembre 1952, les délégués de 44 pays, sont publiés dans cet ouvrage. Nous y trouvons notamment les études écrites pour la Conférence par : un poète, Giuseppe Ungaretti, un auteur dramatique, Marc Cornelly, un essayiste et romancier, Taha Hussein, un musicien, Arthur Honegger, un architecte, Lucio Costa, un sculpteur, Henry More, un cinéaste, Alexandre Blasetti, deux peintres, Jacques Villon et Georges Rouault... De tels noms suffisent à montrer l'intérêt de ce recueil, où sont examinés tous les grands problèmes de la liberté de l'artiste et de la place des arts dans le monde moderne. Mais nous y trouvons aussi les textes qui relatent les discussions de la Conférence, grâce aux rapports présentés par Silvio d'Amico et Ashley Dukes pour le théâtre, Pierre Grégoire pour le cinéma, Guillaume Landré pour la musique, Henri de Zigler, pour la littérature, Jacques Villon et H.-E. Langkilde pour les arts plastiques. L'ouvrage se termine sur les réflexions de Thorntone Wilder, de N.-C. Mehta et d'Ildebrando Pizzetti, qui tirent la leçon d'une réunion internationale sans précédents.

La sensibilité, par *Humbert Michaud*. Un vol. de 105 p. (18,5×11,5) de la Collection « Problèmes et Doctrines », dirigée par R. Jolivet. Edit. E. Vitte, Lyon-Paris, 1954. Prix : 285 fr. — Cet intéressant petit livre porte en sous-titre : Etude sur l'accord de l'intelligible et du sensible. Disons, sans jouer sur les mots, qu'il unit précisément l'intelligence à la sensibilité. Nous

n'avons ni la place, ni le désir de lui chercher chicane sur telle ou telle de ses assertions philosophiques. Cet Essai est avant tout l'œuvre d'un esthéticien. Il a su choisir, pour illustrer ses propos, maints exemples et citations qui nous ravissent, et qui témoignent d'un goût exquis. Même ceux qu'il ne convaincra pas de l'exactitude de ses thèses lui sauront gré de les avoir charmés et de leur avoir donné occasion de réfléchir. Qu'il parle de peinture, de musique, de littérature et de poésie, il *sent* tout cela avec une grande sûreté, et il nous le fait sentir. Ce n'est pas un si mince mérite!

Le Panpsychisme vital, par *Armand Jeandidier*. Préf. du Dr Henri Baruk. Un vol. de 256 p. in-8° écu. Collection « Occident ». Edit. Victor Attinger, Neuchâtel et Paris, 1954. — De l'élogieuse préface du Dr Henri Baruk, nous détacherons ces quelques lignes : « Le Dr Jeandidier qui est l'auteur déjà d'un gros ouvrage d'une pensée puissante, d'une forte documentation et inspiré de cet esprit si bienfaisant de synthèse (La connaissance humaine, Edit. Attinger, 1949) aborde maintenant dans son nouvel ouvrage, écrit au soir d'une vie de médecin, d'homme d'action et de philanthrope, le problème fondamental du psychisme. Il apporte aussi un apport précieux à ce nouveau courant spiritualiste qui apparaît en biologie avec Rouvière, Tzanck et sa « conscience créatrice », Rémy Collin et d'autres savants, et qui montre le psychisme pénétrer les moindres processus biologiques, suivant une formule qui, à certains points de vue, pourrait côtoyer un néo-panthéisme et qui ne craint pas même d'aborder les problèmes de l'occultisme et de la métapsychie... »

Aperçus sur l'ésotérisme chrétien, par *René Guénon*. Un vol. de 110 p. grand in-8°. Les Editions traditionnelles, 11, quai Saint-Michel, Paris (V^e^), 1954. — René Guénon (1886-1951) a laissé une œuvre considérable : dix-sept ouvrages publiés de son vivant et des centaines d'articles et recensions publiés dans diverses revues, principalement dans la revue catholique *Regnabit* et dans les *Etudes traditionnelles* (anciennement *le Voile d'Isis*) dont il fut l'inspirateur depuis 1929.

Jean Reyor a déjà réuni en un volume intitulé *Initiation et Réalisation spirituelle* (1952) une série d'articles écrits entre 1945 et fin 1950, qui constituent une suite aux *Aperçus sur l'Initiation*. Il présente aujourd'hui plusieurs études parues à diverses époques mais se rapportant à un même sujet, à savoir l'ésotérisme chrétien. Etudes de circonstances dont le point de départ était fourni soit par des questions posées (émanant de lecteurs), soit par des ouvrages dont René Guénon avait connaissance et dont il signalait les erreurs ou les insuffisances. L'intérêt de ces pages est d'autant plus grand que, précisément, René Guénon, à part sa plaquette sur *Saint Bernard* et son petit livre sur *L'ésotérisme de Dante*, n'a consacré aucun ouvrage spécial à cette forme de la tradition qui touche aux préoccupations de très nombreux lecteurs. L'ouvrage est présenté par Jean Reyor, qui l'enrichit d'un substantiel Avant-Propos et de notes.

Ouvrages reçus. — *Triomphe de l'Absurde*, par *Ph. Pagnat*. Un vol. de 125 p. petit in-8°. Editions Jean Meyer (B.P.S.), 8, rue Copernic, Paris (XVI^e^). Service de Province, Soual (Tarn), 1954.

REVUES

Revue de Psychologie des Peuples. Trimestrielle. Publiée avec le concours du C.N.R.S. — *Directeur :* Abel Miroglio. (Boîte postale 258, Le Havre), 9^e^ année. N° 2. Deuxième trimestre 1954. Noté au sommaire : Les aptitudes professionnelles des Peuples (F. Baumgarten); notes sur le bilinguisme (E. Ludovicy); remarques au sujet d'une psychologie de l'homme européen (W.A't Hart); divers aspects de l'étude de l'art africain (L. Segy); la classification des types ethnopsychiques (G.-A. Heuse); bibliographie critique (G. Hardy, G.-A. Heuse, Y.-D. Miroglio, S. Monod, A. Nicollet, R. Troude). Nouvelles de l'Institut havrais de Sociologie économique et Psychologie des Peuples. Programme de la décade sur l'Europe et l'Afrique (15-25 juillet)...

Bulletin Analytique (Philosophie). Revue trimestrielle, publiée sous les auspices du Ministère de l'Education Nationale, par le Centre de documentation du Centre National de la Recherche scientifique, 16, rue Pierre-Curie, Paris (V^e^). Volume VIII. N° 1. 1954. — Nous avons consacré notre chronique de juin dernier à ce Bulletin Analytique, si bien conçu et si remarquablement mis au point. Rappelons qu'il dépouille, signale et résume tous les articles parus en France et à l'Etranger, tant dans les revues philosophiques que dans les revues

spécialisées (Morale, Esthétique, Hist. des sciences, Linguist., Psychol., Sociologie, etc.)... Précieux instrument de travail, grâce à cette bibliographie à la fois signalétique et analytique, complétée par une table annuelle des auteurs et des concepts.

La Pensée. — Revue du rationalisme moderne. Arts. Sciences. Philosophie. Paraît tous les deux mois. 64, boul. Auguste-Blanqui (XIII^e^). Nouvelle série n° 56. Mai-juin 1954. Noté au sommaire : La radioactivité artificielle (D. Skolbetsyne, de l'Acad. des Sc. de l'U.R.S.S.) ; la découverte d'Irène et Frédéric Joliot-Curie (Eug. Cotton) ; l'âge du dilemme (Marg. Bonne et Marinette Dambruyant) ; actualité de « l'idéologie allemande » (Guy Besse) ; Musique et Marxisme (Marc Soriano) ; A propos d'un livre de Jean Rostand (Marcel Prenant) ; A propos de l'année 1939 et de quelques méthodes de critique historique (Jean Bruhat) ; Rabelais vivant (Jean Varloot). Nombreux autres articles ou chroniques et une Revue des revues et des livres.

Culture humaine. — Revue mensuelle de psychologie appliquée à la conduite de la vie. Editions J. Oliven, Paris. N° de juin-juillet 1954. Noté au sommaire : Cours de psychologie pratique (A. Delcourt) ; l'âme de Mozart (Dr Dugast-Rouille) ; les états de tension dans l'Entreprise (L.-J. Bora) ; l'imagination (Dr Arthus) ; Ce qu'aimer veut dire (J. Guéritte) ; les cours d'adultes (M. Caucheteur) ; méthode « sévère » (A. Lanssens), etc...

SOCIETES SAVANTES DE PROVINCE

PROCES DE PRESSE AU XVIII^e^ SIECLE. — La presse provinciale est née à la fin du XVIII^e^ siècle, souvent entre les années 1770 et 1780. Alors, la plupart des capitales régionales virent paraître sous le titre d'*Affiches, Annonces, Feuilles d'Avis*, les plus anciens journaux hebdomadaires de province. Ces journaux paraissaient habituellement sur quatre feuilles. Ils offraient parfois des nouvelles générales, quelques nouvelles locales, et souvent une chronique littéraire. Tels on les trouve à Lyon, à Nantes, à Bordeaux ou à Angers. Chose curieuse, en changeant de nom, plusieurs se sont maintenus jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale. Certains subsistent encore.

A Rouen, l'imprimeur Machuel fonda en 1762 les *Annonces, Affiches et Avis divers de la Haute et Basse Normandie*. Le journal parut sans interruption, tous les vendredis, jusqu'en 1784. Il fut alors remplacé par le *Journal de Normandie* qui devint en 1789 le *Journal de Rouen*, organe qui a paru avec ce titre jusqu'en 1944. Bel exemple de longévité. On en pourrait citer d'autres.

L'on devine que ces feuilles, qui ne se vendaient pas au numéro, mais par abonnement seulement, et fort cher, étaient soumises à une étroite censure. Elles étaient publiées « par privilège du Roi et avec autorisation de M. le lieutenant de Police », mention qui figure sur chaque numéro. Il arrivait pourtant que des articles échappassent à la vigilance des

censeurs. Alors, la Justice se tenait prête à foudroyer les coupables. C'est ainsi qu'en 1769, le Parlement de Normandie dut, par deux fois, intervenir pour juger d'insertions intempestives. Le motif des poursuites nous paraît aujourd'hui singulièrement bénin. Il prouve à quel point le pouvoir public redoutait le danger que pouvait offrir la publication de ces nouvelles gazettes. Ce sont ces deux procès que M. A. Dubuc a retracés dans un des derniers numéros des *Annales de Normandie*.

Voltaire fut indirectement cause du premier. Sous l'anonymat d'un M. Huet, il avait publié en 1762 *A.B.C.* ou *dialogues entre A.B.C.*, ouvrage que l'on prétendait traduit de l'anglais. L'œuvre ne manquait pas de violence. Voltaire y attaquait la religion, Montesquieu, Fénelon et quelques autres. Un M. Saurin, poète et membre de l'Académie française — encore un titulaire de fauteuil sombré dans l'oubli... — prétendit lui répondre. Mais, sous prétexte de défendre Montesquieu et Fénelon, il commença par approuver les saillies de Voltaire contre la religion :

Abats l'hydre des préjugés...
Ose dissiper les ténèbres,
Arrache à l'erreur son bandeau...

etc., etc... Les Affiches de Rouen avaient eu l'imprudence de reproduire la pièce de Saurin. Leur imprimeur fut cité à comparaître devant le Parlement. Il se contenta de se faire représenter... par son prote, ce qui n'empêcha pas le Procureur du Roi de composer un sévère réquisitoire introductif. On exhuma une ordonnance de 1629 qui interdisait sous peine de punition corporelle tous libelles diffamatoires. On releva que l'imprimeur avait omis de tenir un registre coté et paraphé « pour inscrire les noms de ceux qui lui envoient les différents ouvrages de littérature et autres qui sont insérés dans les feuilles périodiques » et la sentence fut impitoyable : le numéro répréhensif devait être lacéré et brûlé au pied du grand escalier du Palais par l'exécuteur de Haute Justice. Ordre fut en outre donné à tous ceux qui avaient reçu ledit numéro de le rapporter au greffe de la Cour. L'on ignore si les abonnés obtempérèrent...

En tout cas, Machuel, respectueux des décisions judiciaires, s'empressa d'ouvrir le registre prescrit par la sentence. Mais ce qu'il y a de plaisant dans cette affaire, c'est que deux mois plus tard, un nouveau procès d'intention lui fut intenté. Cette fois, on lui reprochait d'avoir inséré la lettre d'un lecteur consacrée à une célébrité locale (et ancienne) Nicolas Le Mesnager, député de la Chambre de Commerce de Rouen, qui avait éclipsé par son activité ses successeurs. La Chambre de Commerce avait

l'épiderme sensible. Elle se sentit outragée par cette affirmation. Elle saisit le Parlement. Mais l'imprimeur eut beau jeu d'établir que la lettre incriminée avait été fort régulièrement inscrite sur le registre légal, soumise au censeur et que celui-ci n'y avait vu aucun objet de litige. Très gênés vis-à-vis de la Chambre de Commerce, les magistrats du Parlement s'évertuèrent à prouver que le mot *éclipser* n'avait pas le sens dont on voulait le charger. Le numéro fut retiré de la circulation sans être condamné cette fois au feu, et la Chambre de Commerce, craignant un peu le ridicule, ne poursuivit pas plus avant le procès. Rendu méfiant, l'imprimeur évita désormais tout autre motif de querelle. Toutefois, comme conclut très justement M. Dubuc, ces deux exemples révèlent bien les craintes des autorités à l'égard de ces feuilles imprimées, si dangereuses, dans leur esprit, pour l'ordre public...

RODRIGUE DE CHALON ET CORNEILLE. — Nous avons souvent eu l'occasion de montrer tout ce que l'histoire littéraire ou artistique pouvait attendre du dépouillement minutieux des minutes notariales. C'est dans le *Bulletin de la Société libre d'émulation du commerce et de l'industrie de la Seine-Inférieure* (nous ne quittons pas la Normandie) que nous en puisons un nouveau témoignage.

M. Herval est un excellent écrivain normand et ses ouvrages de vulgarisation sont connus. Mais c'est aussi un chercheur attentif. L'examen des minutes d'un notaire de Rouen lui a permis d'apporter une intéressante précision à l'histoire des sources du Cid.

Traditionnellement, depuis le milieu du XVIII[e] siècle, on répète toujours que Corneille dut de traiter le sujet du Cid à un M. Rodrigue de Chalon, secrétaire des commandements de la Reine-Mère, qui lui aurait enseigné la langue espagnole et permis de découvrir le célèbre héros de Guillem de Castro. Beauchamps, en 1735, puis Voltaire dans ses Commentaires sur Corneille et, à leur suite, tous les auteurs ont répété cette anecdote en la travestissant plus ou moins ou en contestant son authenticité.

M. Herval s'est attaqué au problème en s'attachant à préciser quelle était cette famille de Chalon. Il nous montre d'abord que Rouen et la Normandie entretenaient comme d'autres provinces d'ailleurs, et depuis le moyen âge, des relations commerciales étroites avec la Castille. Vers 1575, un grand nombre de Castillans établis aux Pays-Bas refluèrent en Normandie à la suite

des troubles. Cette colonie espagnole resta très fidèle à ses origines, très férue de sa culture. C'est au point que plusieurs de ses membres faisaient imprimer à Rouen des ouvrages dans leur langue natale et que les libraires rouennais vendaient des livres en espagnol!

C'est à l'une de ces familles nobles qu'appartint Rodrigue de Chalon (ou de Xalon, le nom ayant été francisé). Il était fils d'un avocat au Parlement de Rouen : son grand-père, Marc, mort quelques jours avant la naissance de Rodrigue, avait été enterré en l'église Saint-Ouen, après avoir occupé à Rouen une haute situation. Rodrigue perdit son père alors qu'il n'était âgé que de quelques mois, en 1617. Il fut élevé par sa grand'mère Inès de Parme. Sa carrière est d'ailleurs bien connue. En 1644, il devint maître des requêtes de la reine-mère et secrétaire du Cabinet du Roi. En 1651, il épousa Catherine Briffault de Bréon, sa cousine. Et c'est le contrat dressé à cette occasion qui a fourni à M. Herval une précision intéressante. Catherine était la nièce (par alliance) de François Corneille, lui même oncle du poète, qui signe à l'acte. D'autres liens de parenté existaient d'ailleurs entre les Chalon et les Corneille.

Cependant, comme l'observe justement notre auteur, si la découverte de cette parenté donne à penser qu'il y a un fond de vérité dans le récit de Beauchamp, cette vérité est assaisonnée d'assez grossières erreurs. Rodrigue de Chalon n'était qu'un jeune homme de vingt ans à l'époque du *Cid* et s'il connut alors Corneille, il est bien certain que celui-ci ne l'avait pas attendu pour se familiariser avec la langue de Cervantès et la littérature espagnole. Ce qui est probable, c'est qu'après le mariage de François Corneille avec Jeanne de Chalon, tante de Rodrigue, en 1627, Corneille rencontra ce dernier, dont le prénom castillan le surprit peut-être. Que Rodrigue de Chalon ait conté au poète les épisodes du célèbre romancero porté quelques années plus tôt au théâtre par Guillem de Castro, c'est encore très vraisemblable.

Et puis, le temps passa : devenu fort vieux, Rodrigue de Chalon fit connaissance d'un Jésuite, ancien professeur au collège de Rouen, le Père de Tournemine. Celui-ci était un fervent admirateur de Corneille. Rodrigue, qui ne devait mourir qu'en 1701, lui raconta comment, dans sa jeunesse, il avait connu Corneille et avait peut-être contribué à lui donner le sujet du *Cid*. Le Père de Tournemine répéta plus tard la chose à Beauchamps, qui la déforma, puisqu'il fit de Rodrigue de Chalon, au moment de ses relations avec Corneille, un vieillard.

Le mérite de M. Herval est d'avoir rétabli la réalité, en dres-

sant la généalogie de la famille de Chalon et en découvrant les alliances entre cette famille et celle de Corneille. Ce n'est qu'un tout petit point d'histoire littéraire, mais rien de ce qui concerne les grands écrivains ne saurait laisser indifférent.

Et de son exposé, nous tirerons une autre conclusion. On nous pardonnera de nous répéter. Mais cette histoire prouve qu'il ne faut pas toujours rejeter, au nom de la sacro-sainte critique historique, les affirmations de nos vieux auteurs. Ils ne nous ont pas donné leurs sources. Mais la tradition orale est-elle donc une source si méprisable? Beauchamps ne se trompait qu'à demi. Il reproduisait inexactement sans doute les propos du Père de Tournemine. Mais l'essentiel de ses dires restait fondé. La trouvaille d'une minute de notaire le justifie aujourd'hui.

IMAGERIE POPULAIRE MANCELLE. — L'amusante exposition organisée cet été au musée des Arts et Traditions populaires sous le titre « Histoire de France et Art populaire » avait été précédée de plusieurs expositions similaires en province. Celle du Mans avait d'autant plus retenu l'attention que les imprimeurs d'imagerie populaire furent nombreux dans cette contrée depuis le XVII[e] siècle. Il était donc naturel que la *Revue historique et archéologique du Maine* ait consacré l'un de ses derniers fascicules à cette exposition.

L'image populaire se contente le plus souvent de suivre l'actualité en la flattant. Elle est royaliste sous les fleurs de lys, impériale sous les abeilles et tricolore sous la république. Mais il peut lui arriver aussi de devenir une arme entre les mains de l'opposition, un moyen facile de combattre un régime : rien ne passe plus facilement sous le manteau qu'une image. Et l'on sait d'ailleurs combien sévères étaient les règles auxquelles le colportage était jadis soumis.

Toutefois l'habileté des imprimeurs et des colporteurs était grande. Les magistrats du Mans s'en aperçurent en 1817. D'ingénieux marchands proposaient cette année-là, sans se cacher, des images de l'Usurpateur. On les arrête, on les jette en prison. Quoi, font-ils remarquer, on nous poursuit : mais nous offrons des images pieuses. On se renseigne, et l'on constate qu'effectivement la légende de la gravure portait : « Saint Napoléon, martyr ».

« Attendu, conclut gravement le procureur du roi, qu'il est constant que saint Napoléon est dans le martyrologe... pour ces

motifs estime qu'il n'y a ni délit, ni contravention, et qu'il n'y a pas à poursuivre. »

Et les deux colporteurs furent relâchés.

Jacques Levron.

VARIETES

QUELQUES PAGES RETROUVEES DE ZOLA. — *Au Bonheur des Dames*, ce « roman sur le haut commerce » dont Zola rêvait depuis 1871, fut publié onze ans plus tard seulement, dans le feuilleton du *Gil Blas*, avant de paraître en volume chez Charpentier en mars 1883. Fait curieux et généralement ignoré, l'auteur avait consenti auparavant à « découper quelques feuilles de son ouvrage encore inédit », en faveur de *Panurge*, petit journal de tendances naturalistes fondé récemment par Félicien Champsaur et Harry Alis. C'est dans le quatrième numéro de *Panurge*, daté du 22 octobre 1882, que nous avons retrouvé ces pages si intéressantes à plusieurs points de vue.

Disons tout d'abord qu'il ne s'agit nullement, comme la note de la rédaction de *Panurge* semble l'indiquer, de la simple publication pré-originale d'un extrait du roman; on peut chercher, — mais vainement, — dans l'édition Charpentier et dans celles qui l'ont suivie le fragment que nous reproduisons ici.

On serait tenté de croire que Zola donna à *Panurge*, peut-être pour s'éviter des ennuis avec son éditeur, une ébauche assez ancienne, composée avant que la forme définitive du roman ne fût arrêtée. Une telle hypothèse serait utile, sinon indispensable, pour résoudre certains problèmes posés par le fragment en question. On y rencontre, par exemple, deux personnages qui ne se trouvent ni dans la version du roman connue actuellement, ni dans la table généalogique des Rougon-Macquart : cette Nérine, qui ressemble à Denise Baudu du *Bonheur des Dames* mais qui ne s'identifie pas avec elle, et aussi ce Denis Mouret, donné pour un cousin d'Octave, qui n'en avait pas, que nous sachions.

Il faut remarquer également que Zola s'est servi de cette ébauche dans un passage du premier chapitre de *Pot-Bouille* (page 8 de l'édition Bernouard) où l'on voit Octave Mouret, en face de la maison de la rue de Choiseul, qu'il examine « depuis le magasin de soierie du rez-de-chaussée... jusqu'aux fenêtres du quatrième... Au premier, des têtes de femmes soutenaient un balcon à rampe de fonte très ouvragé. Les fenêtres avaient des

encadrements compliqués, taillés à la grosse sur des poncifs; et, en bas, au-dessus de la porte cochère, plus chargée encore d'ornements, deux amours déroulaient un cartouche, où était le numéro, qu'un bec de gaz intérieur éclairait la nuit. » La répétition est une des caractéristiques les plus prononcées du style de Zola, mais on en trouve fort peu de cette importance dans le texte définitif de ses ouvrages.

Il est encore un détail indiquant que ce fragment donné à *Panurge* est d'une composition antérieure à celle de *Pot-Bouille*, c'est le fait que Zola situe le magasin de Mme Hédouin, « Au bonheur des Dames », dans l'immeuble de la rue de Choiseul, tandis que dans le roman même il se trouve à l'encoignure des rues Neuve-Saint-Augustin et de la Michodière.

Sans doute y aurait-il d'autres commentaires à faire sur cette épave du grand romancier; ceux que nous venons d'esquisser suffisent pour montrer l'intérêt de ces pages ignorées pour l'étude de la genèse d'un roman de Zola.

W. T. Bandy.

AU BONHEUR DES DAMES

Après *Nana* et *Pot-Bouille*, ces épopées du vice élégant et du vice bourgeois, M. Emile Zola a voulu faire celle de l'honnêteté : *Au Bonheur des Dames*, qui va paraître prochainement, est une peinture rassérénante de l'innocence et de la vertu; le plus grand succès est assuré à cette nouvelle œuvre dont les personnages se meuvent dans le décor d'un grand magasin de nouveautés; le haut commerce parisien n'attendra pas longtemps son observateur et son peintre.

Nous remercions M. Emile Zola d'avoir bien voulu, tout spécialement pour *Panurge*, découper quelques feuilles de son ouvrage encore inédit, et nous sommes fiers de donner les premiers au public un extrait de cette œuvre d'une si haute moralité et d'un si puissant intérêt.

[Note de la rédaction de *Panurge*.]

...Le comptoir où il passait ses journées inéluctablement longues et d'une monotonie lassante dans une atmosphère lourde et viciée, était adossé à la cour de l'hôtel, et, par les fenêtres, son regard se reposait sur le décor féé*[sic]*rique et frais des grands feuillages ornant le hall intérieur; pour Denis Mouret, dans ses rares instants de loisir, c'était comme une échappée calmante de poésie, ce coin de nature qu'il se plaisait à contempler : au milieu, dans un bassin ovale, à la vasque surélevée par des tritons noirâtres de bronze, vivait, d'une vie mystérieuse et glauque, toute une flore aquatique pittoresque; à fleur d'eau, dans la tiédeur de la nappe dormante, doucement chauffée, des nymphéas ouvraient leurs étoiles roses, tandis que des euryales laissaient traîner leurs feuilles

rondes, leurs feuilles lépreuses, nageant à plat comme des dos de crapauds monstrueux, couverts de pustules; aux coins de la cour, et montant le long des murs de soutènement, des palmiers, légèrement penchés dans leur grâce, épanouissaient leurs éventails, étalaient leurs têtes arrondies, laissaient pendre leurs palmes comme des avirons, lassés par leur éternel voyage dans le bleu de l'air; Denis s'amusait à suivre, en la transparence des vitres, les mille découpures doucement vertes des feuillages touffus, et ce hall de l'hôtel lui semblait en ces moments de contemplation calme, pareil à une grande nef d'église, avec ses minces colonnettes de fer montant d'un jet pour supporter le vitrail cintré sous lequel s'étalaient brutalement ces végétations grasses, ces nappes de feuilles puissantes, ces fusées épanouies de verdure.

Depuis déjà plus de deux mois, il était attaché au rayon des « soieries et fourrures »; il arrivait le matin à sept heures pour ne rentrer chez lui, sa journée finie, qu'à neuf heures du soir, quand Paris tout entier bruissait étrangement d'une animation fiévreuse de plaisir et de jouissance, et, en s'en retournant, il suivait badaudant les grands boulevards encombrés, où flambaient les cafés pleins de filles, et où, sur l'asphalte, à la porte des théâtres, se bousculait la foule avec, çà et là, dans la rumeur vague du piétinement et de la presse, l'intonation voyou des cris des marchands de programmes et des vendeurs de billets. Il déjeunait et dînait au magasin, dans les sous-sols, n'ayant de liberté que vingt minutes à midi pour aller prendre son café sur la place du Palais-Royal, en face le bureau des omnibus.

Une sorte de féminité tendre l'avait envahi peu à peu tout entier depuis qu'il était employé là, au contact permanent des étoffes douces qu'il pliait et dépliait sans cesse, et sa nature primesautière de méridional s'était affadie lentement; le soyeux des pluches et des velours qu'il touchait avait aiguisé et affiné sa sensibilité nerveuse, et un frissonnement lui courait par tout le corps à certains moments, quand il laissait, en rêvant, errer ses doigts sur ces épaisseurs chaudes qui le chatouillaient. Sous les comptoirs adossés aux colonnes, à contre-jour, une mer d'ombre roulait, les masses couleur d'encre ou de sapia [sic] *des loutres et des martres dormaient dans une ombre flottante où l'on percevait à peine, parmi les pans de fourrure qui traînaient, les petits carrés blancs des étiquettes épinglées à chaque paquet; sur les tapis épais, les pas assourdis ne formaient qu'un tapottement confus et vague, un murmure ronronnant, comme un bercement endormeur.*

Nérine venait le voir là souvent aux heures lourdes de l'après-

midi : elle s'échappait furtive du petit appartement de la rue Cases [sic], *traversait vite les ponts, le jardin des Tuileries, et, par les arcades de la rue de Rivoli, arrivait jusqu'au magasin, bordé de sa ceinture d'équipages aux chevaux piaffant dans l'impatience d'une attente longue et immobilisée par l'encombrement; la première fois, un éblouissement l'avait prise qui l'avait fait suffoquer, de se trouver seule au milieu de ce va-et-vient, dans ce brouhaha de cohue fluctuante comme la mer; elle avait eu un moment d'hésitation timide, comme un désir vague de ne pas aller plus loin, de reculer, mais dans son cœur de seize ans, cette promesse de bonheur qu'était pour elle la vue de Denis l'enhardit, et elle demanda en rougissant à un inspecteur debout près d'une porte, où était le rayon des soieries? Munie du renseignement que l'homme à la cravate blanche lui donna en la regardant complaisamment, les yeux tirés par ce joli minois de parisienne humble, elle s'engagea d'un pas trottinant et pressé dans la longue galerie de la rue Saint-Honoré jusqu'à ce qu'elle aperçût devant elle à travers les amoncellements d'étoffes le hall vitré contre lequel s'appuyait le comptoir ainsi que lui avait dépeint Denis, et, alors, comme une étrangère, afin de ne pas attirer les réprimandes des surveillants ou les quolibets gouailleurs des autres employés du rayon, elle faisait semblant de vouloir un coupon de ceci, de cela, se montrant très difficile sur le choix pour rester plus longtemps avec son ami, lui faisant déplier des tas de pièces diverses dont elle finissait pas emporter quelques centimètres.*

Elle s'isolait ainsi pendant des heures douces avec son fiancé : les lenteurs calculées qu'elle mettait à fixer ses achats, ses marchandages habiles et sans fin, ses accoudements prolongés sur le bois jaunâtre et lissé du comptoir, lui permettaient d'intimes et prolongés entretiens dans lesquels à mi-voix s'échangeaient des confidences timides et amoureuses, des aveux discrets à la surface mais au fond passionnés, car avec sa robe montante à la mode anglaise jusqu'au petit liseré blanc du faux col roide, avec sa poitrine plate à peine indiquée, avec sa petite tête futée de gamin, elle ressemblait à un garçon déguisé en fille, mais par instant ses bras grêles et délicats, sa taille mince et gracieuse, avaient des poses abandonnées, et des ardeurs couvant secrètes, passaient au fond de ses yeux pleins encore de puérilités; des impatiences la prenaient, la rendant irritable et agacée de cette cachotterie d'amour que rendait nécessaire la position de Denis Mouret; elle l'aurait voulu entièrement libre, tout à elle, et de soudains désirs la hantaient jusque dans les moelles, dont elle ne se rendait absolument pas compte, qu'elle ne comprenait

pas, mais qui la secouaient toute, et lui mettaient des plaques de pourpre à la face quand en touchant un échantillon d'étoffe, ses doigts, qui s'égaraient, frôlaient ceux du jeune homme; à la regarder alors, en de tels moments, on devinait dans ce corps de vierge des ardeurs latentes et forcenées, des soifs inextinguibles de caresses, toute une fermentation intérieure d'amour; Nérine avait ainsi des jours de sensibilité extraordinaire, d'impressionnabilité intense pendant lesquels une force la poussait vers son fiancé comme vers le Sauveur attendu et espéré.

Ils étaient fiancés depuis déjà plusieurs semaines, un avancement promis à Denis Mouret, et sur lequel on comptait pour l'installation du ménage, attardait leur union; le jeune homme lisant dans les yeux et sur le visage de sa Nérine l'agitation intérieure qui la tenaillait devenait impatient de toucher enfin au but, et voyait déjà comme tout près de lui, avec une apparence de réalité heureuse, cet instant qu'il appelait de toute son âme, où il pourrait étreindre dans ses bras cette vierge aimée qu'il désirait.

Le rêve qu'il ébauchait en arrivant à Paris quand il débarqua de sa Provence, ce lumineux avenir de bonheur vers lequel il étendait les bras désespérément et avidement sans croire à sa réalité, il était donc venu, il était là, il le possédait, il le visait, et le flux des souvenances l'envahissait tout à coup, tout son séjour dans la grande ville depuis la première minute lui repassait devant les yeux, et il pensait à la maison de la rue de Choiseul où il avait débuté, chez son cousin Octave, il revoyait tout, depuis le magasin de soieries du rez-de-chaussée jusqu'au quatrième, dont le balcon était soutenu par des têtes de femmes sculptées dans la pierre; au-dessous les fenêtres avaient des encadrements compliqués, taillés à la grosse sur des poncifs, et au bas, surplombant la porte cochère plus chargée encore d'ornements, deux amours déroulaient un cartouche où était, avec le numéro de la maison, l'enseigne : « Au Bonheur des Dames ». *C'était les mêmes mots qui s'étalaient magnifiquement en lettres dorées sur le balcon azuré de l'hôtel du Louvre, dans toute la longueur de la rue de Rivoli; cet immense massif de bâtiments était tout entier maintenant à Octave Mouret et à son associé qui avaient grandi rapidement depuis la maison de la rue de Choiseul, où dans la loge, apparaissait la silhouette peu engageante de Monsieur Gourd toujours morigénant et ronronnant.*

Emile Zola.

GAZETTE

Francis Jammes et Colette. — *« Il semble parfois que l'on naisse... » A-t-on jamais mieux décrit l'impression qui saisit le lecteur lorsqu'il ouvre un livre de Colette? C'est ainsi que Francis Jammes commençait la préface qu'il donnait en* 1905 *aux* Sept Dialogues de Bêtes. *Dès* 1905... *Combien étaient-ils alors, qui savaient discerner la Colette profonde sous la bigarrure échevelée de sa vie parisienne?*

« Il faut donc que moi, qui vis à Orthez, j'apprenne au Tout-« Paris *qui vous êtes, et que je vous présente à tous ceux qui vous « connaissent, moi qui ne vous ai jamais vue?*

« Je dis donc que Mme Colette Willy n'eut jamais les cheveux « courts; qu'elle ne s'habille point en homme; que son cheval ne « l'accompagne pas au concert; que la chienne de son amie ne boit « pas dans un verre à pied. Il est inexact que Mme Colette Willy « travaille dans une cage à écureuil et qu'elle fasse du trapèze et « des anneaux de telle sorte qu'elle touche, du pied, sa nuque.

« Mme Colette Willy n'a jamais cessé d'être la femme bourgeoise *« par excellence qui, levée à l'aube, donne de l'avoine au cheval, « du maïs aux poules, des choux aux lapins, du seneçon au serin, « des escargots aux canards, de l'eau de son aux porcs (...). »*

Il y avait en ce temps-là des gens qui prétendaient faire de Colette une muse symboliste. N'en croyez rien, dit Francis Jammes : « Voyez sa joue en pomme, sa lèvre en pétale de coquelicot et sa grâce de chèvrefeuille! »

« Il a plu à Mme Colette Willy de ramener à deux charmants « petis animaux tout l'arome des jardins, toute la fraîcheur des « prairies, toute la chaleur de la route départementale, tous les « émois de l'homme... Tous les émois... Car, à travers ce rire « d'écolière qui sonne dans la forêt, je vous dis que j'entends « sangloter une source. On ne se penche point vers un caniche ou « un matou sans qu'une sourde angoisse ne vous feutre le cœur. « On ressent, à se comparer à eux, tout ce qui vous en sépare et « tout ce qui vous en rapproche (...).

« Toby-Chien et Kiki-la-Doucette savent bien que leur maîtresse « est une dame qui ne ferait de mal ni à un morceau de sucre ni

« à une souris; une dame qui saute, pour nous ravir, à une corde « qu'elle a tressée avec des mots en fleurs qu'elle ne froisse jamais « et dont elle nous parfume; une dame qui chante avec la voix « d'un pur ruisseau français la triste tendresse qui fait battre si « vite le cœur des bêtes. »

A propos de « Les jours raccourcissent ». — *Beaucoup d'articles ont été consacrés par la critique au recueil poétique qu'Emile Henriot a donné au Mercure au début de l'été,* Les Jours raccourcissent. *De l'article publié par Alain Bosquet dans* Combat *le 5 août, nous détachons ces lignes particulièrement significatives :*

« *A maintes reprises, dans* Combat, *dans* Arts *et dans* La Table « Ronde, *je me suis élevé contre cette paresse de l'esprit qui consiste « à confondre poésie et rime, art et ron-ron. Plus d'une fois aussi, « j'ai protesté contre une soi-disant poésie qui n'était qu'un moyen « de faire passer les pires fadaises, une écriture qui servait de « coolie à une pensée incapable de se mouvoir par elle-même (...).*

« *J'ai eu avec M. Emile Henriot quelques démêlés orageux à ce « propos. Je n'ai pas manqué de relever que dans ses chroniques « il parlait plus volontiers de Maurras que de Saint-John Perse, « de Larguier que d'Eluard, de Rosemonde Gérard que de Jouve.*

« *Je l'ai supplié de franchir la frontière entre un XIX^e^ siècle « trop imitateur du XVIII^e^, et le nôtre. M. Henriot s'est montré « gentiment fâché, avec autant de dignité que j'avais mis d'irrévé- « rence dans mes protestations (...).*

« *M. Henriot a donné récemment sur la poésie tout à fait « moderne des chroniques d'une pénétration et d'une finesse que je « lui envie.*

« *Quelle ne fut pas ma surprise de recevoir l'autre soir* Les « Jours raccourcissent, *le nouveau recueil de poèmes de M. Emile « Henriot (...).*

« *(...) Il y a dans ce nouveau livre une émotion contenue, devant « le temps qui passe, digne de nos grands classiques, du Bellay « et Musset.*

« *Ces moments de poésie-là dépassent les contingences tempo- « relles, balayent les rimes et syllabes dont ils font usage, se « fondent en une vision de l'homme où l'art même n'a plus « conscience de ses propres sortilèges. M. Henriot est également « un poète moderne dans la lignée cosmopolite de Larbaud, Apolli- « naire et Cendrars : ses « proses scandées » ont un parfum « d'aéroport, d'escales, de planète souvent parcourue (...). »*

Signalons à cette occasion que du roman d'Emile Henriot Tout va recommencer sans nous *— titre qui n'est pas sans quelque affinité avec celui de* Les Jours raccourcissent *— l'auteur lui-même et Etienne Gril ont tiré une pièce radiophonique, avec une musique originale de Tony Aubin.*

La diffusion était annoncée pour le 18 *septembre, sur la chaîne nationale. Mais il y avait grève ce soir-là.*

« Diaboliques » et « Diaboliques ». — *Le prochain film de Clouzot devait s'appeler* Les Veuves. *Le titre est changé : il s'appellera* Les Diaboliques.

Et pourtant il ne devra rien, paraît-il, à Barbey d'Aurevilly.

Le Rideau cramoisi, *oui, film court dont on n'a pas oublié le succès, était tiré d'une des nouvelles du recueil dont le public avait été heureux de trouver, pour la relire, une réédition récente au Mercure.*

Le film de Clouzot ne s'inspire, nous dit-on, que de l'esprit et de la tonalité générale des récits de Barbey, à qui un prologue rendra hommage.

« L'Or de Naples ». — *Il ne semble pas que nous devions attendre trop longtemps le film tiré par Vittorio de Sica du roman de Giuseppe Marotta que le Mercure a publié au printemps dernier dans la traduction de Michel Arnaud.*

C'est ce qui ressort de l'interview de Sica prise par Daniel Anselme et publiée les 5-12 *août par* Les Lettres françaises.

Daniel Anselme a trouvé le réalisateur occupé à diriger la « post-sonorisation » de son film :

« Dans le studio obscur, debout devant un pupitre éclairé par « une veilleuse, les synchronisateurs enregistrent les dialogues en « suivant des yeux sur l'écran le mouvement des lèvres, les expres- « sions et les gestes des acteurs réels. Vittorio de Sica explique « à chacun, avec une grande patience, comment dire les mots les « plus anodins, et même comment soupirer, et fait reprendre quatre « ou cinq fois la même scène; et si le synchronisateur ne trouve « toujours pas l'intonation juste, il s'installe lui-même devant le « pupitre et enregistre à sa place la voix d'un curé ou d'un mar- « chand ambulant, indifféremment. Puis, grand seigneur aux traits « tirés, il regagne sa petite cabine, désinvolte et élégant dans un « complet de popeline gris-bleu, avec une pochette blanche, et « s'essuie le front en souriant — car il fait une chaleur d'enfer « dans cette boîte vitrée. »

L'interview, vous pourrez la lire dans Les Lettres françaises. *Sica y parle longuement du cinéma italien, du néo-réalisme, de son avenir, de son évolution, de ses recherches. Puis il en vient à son propre film :*

« Je suis très curieux de connaître l'accueil qui sera réservé à « L'Or de Naples, *surtout à l'étranger. Au lieu du Naples touris- « tique et folklorique, j'ai voulu montrer le vrai Naples, son « étrange façon de vivre, de rire, de pleurer, d'être ému, d'agir... »*

Il analyse ensuite les six épisodes qu'il a retenus du roman de

Marotta et dont il se demande d'ailleurs si le producteur consentira à les accepter tous. Un mot sur lui-même : « Ce sera la première « fois que je paraîtrai comme acteur dans un film dirigé par moi. « Le producteur a tellement insisté que j'ai dû céder; et puis, pour « être franc, comme j'avais connu le personnage réel dont nous « nous sommes inspirés, cela m'a amusé. » C'est dans le sixième épisode que Silvana Mangano « confirme une nouvelle fois qu'elle est véritablement une grande comédienne ».

« La Chanson d'Eve ». — *La publication, par M. Gustave Charlier, des* Lettres à une jeune fille *de Charles van Lerberghe (Bruxelles, la Renaissance du Livre,* 1954), *ramène l'attention sur le chef-d'œuvre du poète belge,* La Chanson d'Eve, *paru en* 1904, *et que le Mercure a réédité en* 1952. *On peut relever dans les* Lettres *maints passages où Van Lerberghe entretient sa correspondante de la genèse de son grand poème. Ainsi :*

« *Bouillon, 20 juillet* 99. (...) *En ce moment, je prépare un second volume de vers, mais lentement, paresseusement. Il aura pour titre, je crois :* La Chanson d'Eve (...). *Eve, c'est le premier éveil, le premier frisson devant les choses. Il y a dans ces merveilleux pays-ci des coins d'Eden tout choisis. Ils sont trop beaux même; on ne songe qu'à y vivre. On ne trouve pour les exprimer que l'adoration et le silence; en d'autres mots, on n'y fait rien. Eve me manque. Il n'y a rien de semblable dans les Ardennes où tant de fées ont pourtant habité jadis. Il faut bien que mon âme y supplée. L'âme est toujours féminine et celle des poètes reste toujours une enfant. Il suffit de ne plus écouter autour de soi pour l'entendre, et de fermer les yeux pour la voir* (...). »

« *Munich,* 21 *juillet* 1900. (...) *Dans ma* Chanson d'Eve, *je deviens définitivement, non pas seulement fille d'Eve, mais la petite Eve elle-même, et c'est presque tout le temps en sa personne que je compte parler. La jeune fille qui, en un merveilleux paradis, une « Thulé » lointaine, débordante de roses, s'éveille au premier matin du monde et à ses premiers rêves : comme vous devez sentir cela mieux que moi-même!* »

« *Munich, 3 septembre.* (...) *Un ineffable Eden enveloppe mes pensées et de temps en temps je cherche en vain à exprimer par des paroles cet ineffable.* (...) *Tout ce que je veux dépeindre devient un* brouillard lumineux. *Seulement je vois clairement ma petite Eve là dedans.* (...) *Mon Eden à présent, c'est le magnifique et solitaire parc de Nymphenburg; j'y passe des journées entières seul avec elle.* (...) *L'autre jour, elle m'a parlé de ses peurs. Il faut savoir qu'Eve n'est pas du tout seule comme le croyaient Milton et l'auteur de la Genèse. Avant elle existaient les demi-dieux, les formes transitoires entre la Divinité et l'Humanité : les Naïades, les Sirènes, les Nymphes et les Faunes, tout ce peuple qui, aux*

premiers temps des Hellènes, apparaissait encore vaguement et par intermittence dans les choses. Au premier matin du monde, naturellement, tout ce joli peuple vit encore, mais ce qui est pour Eve aurore est pour lui crépuscule, crépuscule des dieux. »

« *Rome, 5 février* 1901. (...) *Dans le paradis* [*de mon Eve*], *anges et fées, christianisme et paganisme se confondent.* »

« *Bouillon, 1er février* 1903. (...) *Voici un bout de dialogue que j'ai eu avec Eve :*

« Moi. — (...) *Tu es trop vague, trop floue.* (...) *Tu n'es pas humaine. J'ai honte de toi et je regrette d'avoir donné le jour au vent que tu es.*

« Eve. — *Je suis surhumaine. Il y a bien assez d'humanité comme cela. Je suis un ange et joue avec les anges, les sirènes, les hamadryades. Les hommes m'intéressent peu. Comme Platon, je préfère les idées aux hommes.* (...) *Je n'ai tout juste que quatorze ans, âge de la puberté en Mésopotamie. Vous ne voudriez pas que je vous parle des villes tentaculaires, de villages illusoires, de luttes sociales, de révolutions rouges. Le monde et moi nous sommes trop enfants encore. Tout cela est très beau, de même que les clés, les miroirs, les torchères, les sandales et les belles robes de brocart d'Henri de Régnier, ou les foins, les betteraves, les ânes et les chiens pelés de Francis Jammes, mais rien de ces merveilles n'a encore paru dans l'Eden. Je suis absolument nue comme mon cousin Pan. Je n'ai pas de maison, par conséquent aucun des riches ameublements du symbolisme à la mode : escaliers de marbre, lustres de verrerie, etc. Enfin rien n'existe que les quatre éléments, les fleurs et quelques bêtes. Au lieu de me chicaner, admirez plutôt un art aussi divinement créé puisque seul est vraiment créé ce qui est fait de rien.* »

Il peut sembler intéressant aussi de noter comment la Chanson d'Eve *fut saluée à son apparition par de grands confrères en poésie. D'abord Maurice Maeterlinck* (Le Figaro, 14 *mars* 1904) :

« *Le nom de M. Charles van Lerberghe est connu d'un certain nombre de lettrés et les poètes de la génération qui compte d'admirables artistes, tels que H. de Régnier, Verhaeren, Moréas, Gustave Kahn, Francis Jammes, le tiennent en très haute estime.* (...) *De tous les poètes de ce temps, l'auteur de la* Chanson d'Eve *est, je pense, celui que le public peut comprendre et goûter le plus facilement.*

« (...) *Il faut, pour réussir quelques pièces aussi parfaites, une telle réunion de circonstances et de hasards heureux qu'il n'y a pas lieu de s'étonner que ces circonstances et ces hasards ne se rencontrent pas plus d'une dizaine de fois dans l'histoire d'une littérature.*

« (...) *Ce poème est surtout un hymne d'innocence, d'émois virginaux, de découvertes aurorales, d'allégresses adolescentes. Les ombres légères de la* Tentation, *de la* Faute *et du* Crépuscule

rendent peu à peu plus profondes et plus humaines ces premières joies éblouies et chatoyantes, mais ne les assombrissent qu'avec une lumière venue d'une autre source, plus lointaine et plus mystérieuse comme une espérance plus grande, comme un pressentiment plus haut et plus grave assombriraient une espérance et des sentiments moindres.

« Et l'ombre est belle comme s'il s'y mirait un ange. » Et c'est bien la béatitude féerique de l'ange, formé des rayons de nos divines heures, de ces heures que personne n'a vécues mais que tous reconnaissent comme s'ils avaient dû les vivre. C'est le délire azuré et musical d'une enfant de clarté, sortie le matin même des mains d'un Dieu de bienveillance et de bonheur. Sa robe est d'innocence intelligente et surhumaine. »

Voici maintenant Albert Mockel (Mercure de France, *avril* 1904) :

« (...) Poète de l'ineffable, dans la sérénité ou le ravissement, tel est Charles van Lerberghe. Et non point poeta minor, *mais grand poète. (...) Ce que nous enseigne Charles van Lerberghe, c'est* la puissance de la grâce. *Le charme de ses vers est unique; le sentiment dont ils nous pénètrent a une sorte de plénitude heureuse qui console le cœur en appelant l'âme vers la clarté. Une onde invisible nous rafraîchit, nous pacifie. Mais la force des plus grands peut seule se fléchir à une pareille douceur, et il faut la sûreté d'un incomparable artiste pour faire de la parole écrite cette chose lumineuse et impondérable qui semble autour de vous comme une poussière d'or suspendue.*

« (...) Pureté des mots, pureté des lignes aux courbes mélodieuses, pureté des couleurs disposées avec une extrême discrétion. Pureté des idées, elles aussi — mais on sait qu'elles distillent une volupté secrète. Cette poésie translucide a des arrières lointains; elle découvre des jardins fleuris où le promeneur peut défaillir. Un arome enivrant y naît des bosquets d'orangers et c'est le charme insidieux de la vierge, dont l'innocence appelle l'enseignement du baiser.

« Botticelli qui, comme van Lerberghe, fut spiritualiste, et comme lui eut une âme païenne, a peint des créatures terrestres au front angélique, aux longs doigts tactiles. L'amour divin les a blessées mais elles ont gardé la flamme. Ce sont des fiancées à la chasteté brûlante et leurs beaux yeux meurtris nous disent le secret de la chair qui se spiritualise.

« Ainsi en est-il (...) d'Eve. Tout chante, tout rayonne, rien n'est que musique et clarté. Mais au fond des massifs de roses apparaît une figure au regard si candide, à la bouche si fine et si doucement ardente, au tel sourire, que pour toucher ces lèvres on marcherait dans le sang. »

Au Mercure de France. — *Le Mercure avait promis que la réimpression des* Contes d'Andersen, *une fois entreprise, serait*

vivement menée. Promesse tenue : le tome IV et dernier vient de paraître. La Bibliographie de la France *l'a annoncé le 17 septembre.*

L'édition intégrale est ainsi sortie dans l'espace de neuf mois : le tome I le 18 décembre 1953, le tome II en mai, le tome III en juillet.

Rappelons que cette traduction, due à P.-G. La Chesnais, est la seule en France qui donne la totalité des 156 contes, la seule aussi qui soit strictement fidèle à l'original danois.

★ *Georges Duhamel va prochainement publier au Mercure deux nouveaux livres :*

1° La Turquie nouvelle, puissance d'Occident, *essai-reportage dont d'importants extraits ont paru précédemment dans* Le Figaro *(il sera tiré 100 exemplaires numérotés sur vélin de Renage) ;*

2° Refuges de la Lecture, *recueil d'études sur de grands écrivains, écrites pendant la guerre, durant le silence forcé imposé à Georges Duhamel par l'occupant (il sera tiré 300 exemplaires numérotés sur vélin de Renage).*

★ *On n'a pas oublié les lumineuses chroniques que Fernand Chapouthier donnait à notre revue sur la civilisation antique. A sa mort, survenue en décembre 1953 (voir le* Mercure *du 1er janvier, page 175), il avait été remplacé, comme directeur adjoint de l'Ecole Normale Supérieure, par Jean Hyppolite.*

Jean Hyppolite a été nommé cet été directeur en titre de l'Ecole et chevalier de la Légion d'honneur.

Le Mercure *a publié de lui plusieurs articles, dont voici la liste : « Du Bergsonisme à l'Existentialisme » (juillet 1949), « L'Existence, l'Imaginaire et la Valeur chez Alain » (octobre 1949), « Le Peintre et le Philosophe » (juin 1950, à propos de l'*Ingres *d'Alain), « La Liberté chez Jean-Paul Sartre » (juillet 1951), « Alain et les Dieux » (décembre 1951), « Note en manière d'introduction » (mars 1953, sur Heidegger).*

★ *En tête du numéro du 1er septembre, le* Mercure *a publié un ensemble de textes sur Baudelaire : une étude de Pierre-Jean Jouve sur le* Spleen de Paris, *une étude d'Yves Bonnefoy sur les* Fleurs du Mal, *des témoignages d'Ernest Prarond et de Jules Buisson recueillis par Eugène Crépet et présentés par Claude Pichois.*

Tous ces textes nous ont été aimablement communiqués par le Club du Meilleur Livre (3, rue de Grenelle, Paris-VIe). Ils doivent figurer dans une édition nouvelle des œuvres complètes de Baudelaire, en deux volumes, que prépare ce Club. Les écrits de Baudelaire y figureront dans un ordre nouveau, plus fidèle à la réalité historique, nous dit-on, que toutes les éditions actuelles.

Le tome I, qui doit paraître avant la fin de l'année, comprendra les Fleurs du Mal, *les* Petits Poèmes en prose *et tous les essais de Baudelaire antérieurs à ces recueils, ainsi que ses tentatives dramatiques.*

Nous nous excusons d'avoir omis de donner ces précisions dans notre dernier numéro.

Le Directeur-Gérant : Paul Hartmann.

Imprimé en France
TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE). — 1337
Dépôt légal : 4e trimestre 1954.

PLON

Dans la Collection « ROMAN » dirigée par Célia BERTIN et Pierre de LESCURE.

L'OMBRE DE LA MORTE

par

Alphonse NARCISSE

Un volume in-16 Prix 390 F

Un univers nouveau dans le roman...

LA COLÈRE VÉGÉTALE

par

Monique WATTEAU

Un volume in-16 Prix 450 F

PLON

Dans la Collection du « CERAM ».

VIE, GRANDEURS ET MISÈRES DE BYZANCE

par

René GUERDAN

Un volume in-8° soleil Prix 990 F

Dans la Collection « Civilisation d'Hier et d'Aujourd'hui » dirigée par Philippe ARIÈS.

DE LA PRÉHISTOIRE AU MONDE MODERNE

par

André VARAGNAC

Un volume in-16 Prix 570 F

AUBIER, ÉDITIONS MONTAIGNE, 13, QUAI DE CONTI, **PARIS**

IGNACE LEPP

MIDI SONNE AU MAROC

Pour faire comprendre le Maroc, il fallait ce livre courageux écrit par un homme qui consente à ne rien cacher des pénibles réalités, sans désespérer du proche avenir. **540 fr.**

RENÉ RÉMOND

LA DROITE EN FRANCE

Livre fondamental pour la compréhension de la politique en France (André SIEGFRIED). *(Collection historique.)* In-16° Jésus. **690 fr.**

M. BENOIT LAVAUD

SECTES MODERNES ET FOI CATHOLIQUE

Les Mormons et le mormonisme. — Les Adventistes. — Les « Étudiants de la Bible » ou « Témoins de Jéhovah ». — Les Amis de l'Homme. — L'Église chrétienne universelle, et le Christ de Montfavet. *(Collection les Religions.)* **630 fr.**

MARYSE CHOISY

PROBLÈMES SEXUELS DE L'ADOLESCENCE

Cet ouvrage passe en revue tous les problèmes qui dans notre société, se posent à l'adolescent le plus normal. *(Collection l'Enfant et la Vie.)* **420 fr.**

RENÉ ROQUES

L'UNIVERS DIONYSIEN

Structure hiérarchique du monde selon le PSEUDO-DENYS. Un volume in-8° avec index des citations du corpus dionysien, index des citations scripturaires et index des mots grecs. *(Collection Théologie.)* **2.880 fr.**

Bx JEAN D'AVILA

AUDI FILIA

Traduction et introduction de Jacques Cherprenet. *(Coll. les Maîtres de la spiritualité chrétienne.)* **870 fr.**

AUGUSTE VALENSIN

LA JOIE DANS LA FOI

Ces méditations découvriront l'aspect le plus intime, le plus vrai de cet esprit singulièrement aigu. Tous pourront y trouver de l'aide pour vivre et les plus chrétiens pour mourir. *(Collection La Vie Intérieure.)*

COLLECTION BILINGUE

JOHN FORD

LE CŒUR BRISÉ

Traduction, Introduction et notes par Robert DAVRIL, professeur à la Faculté des lettres de Rennes. **585 fr.**

THOMAS NASHE

LE VOYAGEUR MALCHANCEUX

Roman picaresque de l'époque élisabéthaine, avec introduction, traduction et notes de Charles CHASSE. **585 fr.**

BYRON

DON JUAN

Tome I. — Chants I-V. Traduction, introduction et notes par A. DIGEON. **990 fr.**

STORM

CHRONIQUE DE GRIESHUUS

Introduction, traduction et notes de R. PITROU. **600 fr.**

PAUL HARTMANN, ÉDITEUR
11, rue Cujas — PARIS-Ve

RÉIMPRESSION

ALAIN

ABRÉGÉS
POUR LES
AVEUGLES

PORTRAITS ET DOCTRINES DE PHILOSOPHES ANCIENS ET MODERNES

Un volume in-16, de 178 pages, broché sous couverture deux couleurs.. Prix : 240 fr

DU MÊME AUTEUR

IDÉES
(DESCARTES, PLATON, HEGEL, A. COMTE)
390 fr.

PROPOS DE LITTÉRATURE
300 fr.

MINERVE OU DE LA SAGESSE
300 fr.

PRÉLIMINAIRES A LA MYTHOLOGIE
240 fr.

LES AVENTURES DU CŒUR
240 fr.

ENTRETIENS CHEZ LE SCULPTEUR
150 fr.

LETTRE SUR KANT
150 fr.

SOUVENIRS DE GUERRE
360 fr.

IENT DE PARAITRE

LA VARENDE

LA SORCIÈRE

UNE ENIGMATIQUE HÉROINE
UNE NORMANDIE SENSUELLE ET TRAGIQUE,
TERRE D'AMOUR ET DE HAINE, DE PASSION ET DE VIOLENCE :
UNE NORMANDIE VRAIMENT SHAKESPEARIENNE

Roman. . . . . . Un vol. : **575** fr.

Collection " LA ROSE DES VENTS "

MORAVIA

LA PROVINCIALE

ET AUTRES RÉCITS

Traduit de l'Italien par PIERRE-HENRI MICHEL

DE REMARQUABLES NOUVELLES QUI SONT DE VÉRITABLES PETITS ROMANS

Un vol. : **700** fr.

Collection " VISAGES DE L'HISTOIRE "

FRÉDÉRIC DE SAXE-ALTENBOURG

L'ÉNIGME DE MADAME ROYALE

QU'EST DEVENUE LA FILLE DE LOUIS XVI ET DE MARIE-ANTOINETTE?
LA DUCHESSE D'ANGOULÊME FUT-ELLE LA VÉRITABLE MADAME ROYALE ?
UNE QUESTION QUI SUSCITERA AUTANT DE POLÉMIQUES QUE L'AFFAIRE NAUNDORFF

Un vol. : **450** fr.

Collection " L'AVENTURE VÉCUE "

ANNIE VAN DE WIELE

PÉNÉLOPE ÉTAIT DU VOYAGE

LA PREMIÈRE FEMME D'EUROPE A AVOIR ACCOMPLI LE " TOUR DE MONDE "
EN QUALITÉ DE " MARIN " SUR UN PETIT VOILIER
CONTE SES AVENTURES

Illustré de cartes, croquis et de 29 gravures hors texte. Un vol. : **775** fr.

FLAMMARION

MERCVRE DE FRANCE

26, RUE DE CONDÉ — PARIS (VI^e)

YVES BONNEFOY

du mouvement et de l'immobilité de douve

nouvell
éditio
troi
cent
franc

S'il faut tout de suite le situer, dès son premier livre, à égal distance de Rimbaud et de Valéry, il y a en lui du Maurice Scèv du Nerval, du Maurice de Guérin. Difficile à première vue et même en y regardant de plus près, il a pour lui une très bell langue, des vers réguliers d'une densité, d'une concentratio de diamant, un don admirable d'images... On n'a pas envie d le quitter; ou plutôt il n'y a pas moyen de le quitter; car c'es déjà lui qui vous tient, avec un étrange pouvoir. (Emile HEN RIOT, *Le Monde*.)

Au premier mot on rompt avec le banal, et l'on sent bie que ce n'est pas par vanité littéraire, mais par un acte d'authe tique élévation... La poésie très dense d'Yves Bonnefoy n laisse pas éteindre sa résonance en quelques vibrations. Plu on la relit, plus on éprouve une richesse interne dont le rayo nement ne finit pas de se développer... Chaque fois qu'o rouvre son livre pour y entrer davantage, on prend mieux mesure de sa grandeur peu commune. (André ROUSSEAU *Le Figaro littéraire*.)

Il faudra se souvenir de ce que, cette année, a paru le premi recueil d'un grand poète : Yves Bonnefoy... On n'oublie plus cette voix qui, du premier coup, s'est imposée... Il fa marquer d'une pierre blanche l'avènement d'Yves Bonnefoy le nouveau départ qu'il a fait prendre à la poésie modern (Maurice NADEAU, *L'Observateur d'aujourd'hui*.)

Depuis *La Jeune Parque*, il n'est sans doute pas d'ouvrage de poésie qui témoigne d'une ambition plus vaste et mieux fondée que le livre d'Yves Bonnefoy... (Maurice SAILLET, *Les Lettres Nouvelles*.)

Une nouvelle planète vient d'apparaître au ciel poétique, dans la constellation baudelairienne où gravitaient déjà Mallarmé et Valéry. Elle a nom Yves Bonnefoy... (Luc ESTANG, *Revue de la Pensée française*.)

Au tout premier rang des nouveaux poètes, on placera M. Yves Bonnefoy... Nul amateur de poèmes, aujourd'hui, ne peut se dispenser de faire la connaissance de « Douve » et de M. Bonnefoy. (Robert KANTERS, *Samedi-Soir*.)

D'un seul coup... Yves Bonnefoy impose les beautés envoûtantes de ses vers et de sa prose. Il est rare de lire un recueil d'une telle densité, offrant, de plus, une telle unité et un tel dynamisme. (Louis GUILLAUME, *Le Journal des Poètes*, Bruxelles.)

...Un livre qui n'est plus une plaquette. Déjà une somme... Dans trente ans on s'occupera encore de M. Yves Bonnefoy qui, avec un livre de 90 pages, pose déjà l'éternel problème de la poésie... Le livre de ce monsieur inconnu est comme un héritage universel... Une prairie indéfinissable où tout ce qui croît ne risque pas de mourir de sitôt. (Pierre BERGER, *Carrefour*.)

...Une maîtrise exemplaire... Un des plus beaux livres de poésie que j'aie lus depuis longtemps... La noblesse du ton est exceptionnelle; mais frappent aussi la netteté de l'affirmation, une sorte de « hauteur » sans feinte et sans grandiloquence. (Philippe JACOTTET, *La Nouvelle Revue*, Lausanne.)

...Le poème d'Yves Bonnefoy, que toute la critique a salué comme cela n'était pas arrivé pour une œuvre poétique depuis bien longtemps... D'où nous vient cette voix nouvelle, qui se maintient si bien sur le plan propre à la poésie? (Albert BEGUIN, *La Gazette de Lausanne*.)

...un vrai, un beau poète... Poèmes mystérieux, savants et somptueux... (Claude ROY, *Libération*.)

Un livre qui nous donne la révélation d'un nouveau poète... On voit s'amorcer un classicisme qui ne doit rien à d'insipides retours au vers régulier ou à l'académisme... Ce merveilleux petit livre... Je voudrais insister encore sur la discrétion et la fluidité de ces poèmes... Le plaisir de lire Yves Bonnefoy est de silence... (Guy DUMUR, *Médecine de France* et *La Table Ronde*.)

MERCVRE DE FRANCE
26, RUE DE CONDÉ — PARIS (VI^e)

PIERRE JEAN JOUVE

langue

360 fr

poème

On doit à Pierre Jean Jouve une des œuvres de poésie le plus hautes de notre langue (...). La poésie de Pierre Jean Jouv est la cérémonie des mots simples. (Yves Bonnefoy.)

Nous retrouvons avec joie, dans un long poème : *Langue*, l voix trop rare d'un de nos plus grands poètes, Pierre Jean Jouv (Jean Rousselot, *Nouvelles Littéraires*.)

Jamais la poésie de l'auteur de *Sueur de Sang* n'était allé si loin dans la forme spirituelle de la conquête du mond (Salah Stétié, *Les Lettres Nouvelles*.)

Cette poésie parvenue à son point d'accomplissement est elle-même son credo. (Gabriel Bounoure, *Mercure de France*

La fierté de ces poèmes, leurs troubles abîmes fascinen imposent le respect. (Philippe Jaccottet, *La Nouvelle Revue* d *Lausanne*.)

Nul ne s'est peut-être aventuré plus avant et avec plus d gravité dans le terrible abîme de l'homme. (Louis Guillaum *Le Journal des Poètes*.)

Langue est un poème d'une souveraine liberté, traduite pa toutes les possibilités sonores du verbe (...). Je vois apparaît dans ce livre la figure non point du poète « maudit », mais d'u solitaire de plus haut parage, pour lequel la fonction poétiqu est tellement élevée dans l'ordre humain qu'elle touche à d secrets que nulle autre qu'elle ne découvre. (Pierre Emmanue *La Revue du Caire*.)

MERCVRE DE FRANCE

26, RUE DE CONDÉ — PARIS VI^e

PIERRE JEAN JOUVE

en miroir

480 fr.

ournal sans date

Sensibles à la noble et austère volonté de dépouillement dont témoigne Pierre Jean Jouve, nous accueillons ces confidences avec une émotion plus intime parce qu'elles ont pour caution l'œuvre d'un des authentiques poètes de notre époque. (René Lalou, *Les Nouvelles Littéraires*.)

En Miroir **est un texte magnifique (...) poésie noire et dense qui évoque immédiatement Baudelaire (...) il évite l'accessoire pour s'élever toujours à la méditation de l'essentiel. (J.-J. Marchand, *Le Rassemblement*.)**

Ceux qui depuis trente ans n'ont cessé de suivre dans son approfondissement l'œuvre de Pierre Jean Jouve, d'écouter, à travers le vacarme des lettres d'aujourd'hui, cette confession à la fois dédaigneuse et brûlante, soutenue presque sans défaillance d'une voix rebelle aux compromis et aux charmes faciles, ceux-là salueront comme il faut la publication de *En Miroir*. (Max-Pol Fouchet, *Mercure de France*.)

En miroir **est un très beau livre. Non seulement parce qu'il contient des pages d'une admirable densité, des récits, — ceux, par exemple, d'aventures amoureuses — merveilleux de discrète émotion; mais aussi et surtout parce que la parfaite maîtrise du ton donne ici l'impression de provenir de plus loin que d'un métier bien en main : d'une zone profonde où de lentes maturations ont mis les choses à leur place, et les mots ne sont à la leur que pour être étonnamment adéquats à un secret équilibre qui est l'âme même. (Albert Beguin, *Esprit*.)**

... le maître d'une prose sans égale... Le livre est écrit avec retenue, dans un style de ligne pure. La justesse du ton le caractérise (...). Beaucoup de pages sont exemplaires, modèles à la fois du grand style et de la nue vérité. (Yves Bonnefoy, *Les Lettres Nouvelles*.)

MERCVRE DE FRANCE

26, RUE DE CONDÉ — PARIS VI^e

Vient de paraître :

ÉMILE HENRIOT

de l'Académie française

LES JOURS RACCOURCISSENT

POÉSIES

Un volume in-16 double-couronne de 96 pages broché, sous couverture 2 couleurs.

Édition originale. Tirage limité à :

10 exemplaires sur hollande Van Gelder. . . . . **3.000 fr.**

30 exemplaires sur vélin de Rives. . . . . **1.200 fr.**

500 exemplaires sur vélin hélio blanc . . . . . **480 fr.**

Du même auteur :

LA FLAMME ET LES CENDRES *poèmes* . . . . . **300 fr.**

★

Extrait du catalogue :

YVES BONNEFOY : **DU MOUVEMENT ET DE L'IMMOBILITÉ DE DOUVE.** Nouvelle édition (300 fr.).

ALBERT HENRY : **LANGAGE ET POÉSIE CHEZ PAUL VALÉRY** (360 fr.).

HOLDERLIN : **HYMNES, ÉLÉGIES ET AUTRES POÈMES,** trad. Armel Guerne (360 fr.).

ALFRED JARRY : **LA REVANCHE DE LA NUIT** (360 fr.). — **L'AMOUR ABSOLU,** suivi de *L'autre Alceste* (360 fr.). — Préfaces de Maurice Saillet.

HENRI MICHAUX : **NOUVELLES DE L'ÉTRANGER** (*Epuisé*).

PERICLE PATOCCHI : **L'ENNUI DU BONHEUR** (330 fr.).

HENRI PICHETTE : **ROND-POINT** (300 fr.). — **LE POINT VÉLIQUE** (360 fr.). — **APOÈMES** (150 fr.). — **LES EPIPHANIES** (450 fr.).

PIERRE REVERDY : **MAIN-D'ŒUVRE** (540 fr.). — **LE LIVRE DE MON BORD** (300 fr.).

MAURICE SAILLET : **SAINT-JOHN PERSE** (360 fr.).

MERCVRE DE FRANCE

26, RUE DE CONDÉ — PARIS (VI^e)

GIUSEPPE MAROTTA

l'or de Naples

roman traduit de l'italien par Michel Arnaud

480 fr.

Quel charmant livre et quel bon titre pour un livre où l'on ramasse au fil des pages cette poussière d'or dont on ne sait si elle est répandue par le soleil napolitain ou par les sourires de ce menu peuple mobile et attachant. (...) tout baigné d'une chaleur humaine pleine de philosophie et de tendresse. (...) livre bruissant de vie. (M. P.-L., *Le Bulletin des Lettres Lardanchet.*)

Guiseppe Marotta nous restitue vivante cette Naples où le rire et les larmes ont une tout autre saveur que partout ailleurs, où la poésie, bien à l'aise, s'accroche au quotidien pour le parer de ses sortilèges. Chaque chapitre est un récit en soi (...) où la fantaisie le dispute à l'invention. (...) Excellente traduction de Michel Arnaud. (Véra Volmane, *Les Nouvelles Littéraires.*)

En traduisant *L'Or de Naples*, Michel Arnaud, qui est un italianisant averti, a songé qu'il était temps de nous révéler un romancier de valeur. Il a bien fait. Son livre est en effet une sorte de mine d'or. (...) On ne manquera pas d'évoquer certaines nouvelles de Pirandello. (Pierre Berger, *Franc-Tireur.*)

Je me demande très sérieusement si *l'Or de Naples* de Giuseppe Marotta n'est pas un véritable chef-d'œuvre de la littérature italienne. (...) Ce n'est pas un roman, c'est mille ébauches de romans. Ce n'est pas une autobiographie et c'est pétri de souvenirs. On est à Naples, on y respire, on y pleure, on y aime : à la fin de ce livre, on est devenu Napolitain. (Benoît Braun, *Beaux-Arts.*)

La traduction, excellente, permet de goûter pleinement le charme du style de Marotta, nonchalant, familier, tendrement moqueur. (...) Et quelle poésie ravissante dans certaines évocations de la ville ou des environs! (J. Leroux, *Les Fiches Bibliographiques.*)

MERCVRE DE FRANCE
26, RUE DE CONDÉ — PARIS VI^e

RÉIMPRESSION

VIE DE MÉLANIE

Bergère de la Salette

ÉCRITE PAR ELLE-MÊME EN 1900

SON ENFANCE (1831-1846)

INTRODUCTION DE LÉON BLOY

Un volume in-16 double-couronne de 200 pages, broché.
Prix : **360** fr.

Il n'y a pas, dans l'histoire de tous les saints, une autobiographie comparable. L'autobiographie d'une enfant!

LÉON BLOY.

★

RAPPEL

LÉON BLOY

EXÉGÈSE DES LIEUX COMMUNS

1re & 2e SÉRIES EN UN VOLUME : **570** fr.

★

DU MÊME AUTEUR

LE DÉSESPÉRÉ	**480** fr.
LA FEMME PAUVRE	**360** fr.
LE SALUT PAR LES JUIFS	**300** fr.
LE MENDIANT INGRAT, 2 volumes. Chaque volume	**300** fr.
CELLE QUI PLEURE (N.-D. DE LA SALETTE)	**300** fr
PAGES CHOISIES, par R. MARITAIN	**480** fr.

MERCVRE DE FRANCE
26, RUE DE CONDÉ — PARIS VI[e]

GRAND PRIX RHODANIEN DE LITTÉRATURE

MARIE MAURON
e solitaire
enchanté
Charloun Rieu,
poète de la Provence

En détaillant les événements de cette vie paysanne, c'est un peu la sienne qu'elle revoit, si semblable en ses débuts, si bien accordée au rythme des saisons, au temps des moissons et des vendanges (NOUVELLES LITTERAIRES).

Livre luisant du soleil de Provence (COMBAT).

Toute la lumière, toutes les couleurs, les vieilles gens, les enfants, les bêtes et les plantes de ce pays prennent place dans une œuvre dont on verra bien un jour qu'elle fut une des plus séduisantes de notre temps (LE PEUPLE, Bruxelles).

Jamais Marie Mauron n'a mieux mérité d'être baptisée la Colette provençale (BEAUX-ARTS, Bruxelles).

MERCVRE DE FRANCE
26, RUE DE CONDÉ — PARIS (VI^e)

CONTES D'ANDERSEN

Édition intégrale. Tomes I, II, III et IV

Traduction de P.-G. LA CHESNAIS

Chaque volume 14×22 cm, imprimé en Bodoni corps 10 sur un magnifique vélin blanc épais, broché, couverture deux couleurs.

Prix : **600** fr.

★

Le tome IV est paru

La collection est désormais

COMPLÈTE

★

La seule édition française des *Contes d'Andersen* qui donne, en quatre volumes, la collection complète de 156 contes.

MERCVRE DE FRANCE
26, RUE DE CONDÉ — PARIS (VI^e)

COLETTE

CLAUDINE EN MÉNAGE..... **360 fr.**

LA RETRAITE SENTIMENTALE..... **300 fr.**

SEPT DIALOGUES DE BÊTES..... **360 fr.**

★

EXTRAIT DU CATALOGUE :

J. BARBEY D'AUREVILLY : **LES DIABOLIQUES** (Le Rideau cramoisi. — Le plus bel amour de don Juan. — Le bonheur dans le crime. — Le dessous de cartes d'une partie de whist. — A un dîner d'athées. — La vengeance d'une femme)..... **360 fr.**

CHARLES VAN LERBERGHE : **LA CHANSON D'ÈVE,** *poème*..... **360 fr.**

La *Chanson d'Ève* est un chef-d'œuvre (Hugues FOURAS, *Figaro Littéraire*). — Cette grande œuvre du symbolisme n'a point vieilli et l'on ne peut que se réjouir de la voir de nouveau répandue (Jean ROUSSELOT, *Nouvelles Littéraires*). — Valery (...) continuait dans *La Jeune Parque* l'histoire de la métamorphose féminine, mais il en existait la première réalisation qui est *La Chanson d'Ève* (...), chef-d'œuvre d'abord par son unité (...), par la pureté de sa poésie (...), enfin par son originalité (Émile NOULET, *Combat*).

MERCVRE DE FRANCE
26, RUE DE CONDÉ — PARIS VI^e

CENTENAIRE DE LA NAISSANCE DE RIMBAUD

POÉSIES
210 fr.

UNE SAISON EN ENFER
210 fr.

ŒUVRES *(Vers et Proses)*, in-8°
450 fr.

POÉSIES, édition critique par H. de Bouillane de Lacoste..... **300 fr.**

ILLUMINATIONS, édition critique par H. de Bouillane de Lacoste. **300 fr.**

ŒUVRES, édition de Bibliothèque, 15 × 21 cm, tirage limité ..... **900 fr.**

Sur l'Œuvre de Rimbaud :

H. DE BOUILLANE DE LACOSTE

RIMBAUD ET LE PROBLÈME DES ILLUMINATIONS

600 francs

GEORGES IZAMBARD

RIMBAUD TEL QUE JE L'AI CONNU

300 francs

Imprimé en France
TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET C^ie. — MESNIL (EURE). —